





جامعة القاهرة
كلية دار العلوم
قسم الدراسات الأدبية
: = : =

النشيد في الشعر المصري الحديث "دراسة موضوعية وفنية"

بحث لنيل درجة الماجستير

إعداد الباحثة
إيمان جمال الدين عبد السميع شحات

إشراف
أ. د محمد فتوح أحمد

أستاذ الأدب العربي الحديث

١٤٢٤ - ٢٠٠٣ م

مكتبة
١٩٩٩

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

إهداء

إلى والدي

أدام الله في النعمة بقاءهما

وإلى والدي

في رحمة الله وعفوه

محمد



المقدمة



خاتمة

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم ، اللهم صلّ على محمد وعلى آله وأخلائه ، وسلّم تسليماً دائماً أبداً إلى يوم الدين . ولا إله إلا الله عُدّة للقائه ﴿ رَبَّنَا افْتَحْ بَيْنَنَا وَبَيْنَ قَوْمِنَا بِالْحَقِّ وَأَنْتَ خَيْرُ الْفَاتِحِينَ ﴾ ، فأما بعد :

فمن مظاهر التجديد الشعري التي زامنت عصر النهضة المصرية الحديثة ، الشعر الوطني - كتجديد غرضي على شعر القصائد - وشعر الأناشيد على يد رائد التجديد في الشعر العربي رفاعة الطهطاوي .

والتجديد في الشعر الوطني تجديد في المضمون ، أي إضافة محتوى جديد على شكل شعري متواجد ، أما شعر الأناشيد فبدأ نمطا جديدا في مضامينه ، وما ارتبطت به من أطر وقوالب ، وهذا ما يخصصه بأهمية كبرى ويصفه نمطا شعريا وحده بجوار غيره من الأنماط الشعرية القديمة المعروفة .

لقد كان رفاعة الطهطاوي همزة وصل بين الآداب والثقافة الفرنسية والعربية حيث أجاد الترجمة عن الفرنسية فكان مما ترجم من آثار أدبية " نشيد المارسليلز " وهو نشيد الثورة الفرنسية للضابط (روجية دي ليل) الذي نظمته في غضون الحرب التي شنتها فرنسا على النمسا . وقد ذاع نشيد المارسليلز وسطع أثره فسطعت معه شمس النصر الفرنسي . وكان رفاعة ممن استجابوا لهذا التأثير فنظم عدداً من الأناشيد كانت الهادية في الشعر العربي كله والتي أصبحت بمثابة الأساس للبناء والنمط الشعري الجديد بعد ذلك .

ثم تبعه تلميذه الشاعر صالح مجدي الذي سار على نفس الدرب ، ولكن خطواته كانت أكثر طولا ، حيث نظم خمسة عشر نشيدا في ختام ديوانه فخطا بها درجات على سلم النضج الفني لهذا الشعر الجديد . وإن كان رفاعة وتلميذه صالح مجدي أولي من ألقيا بذور هذا الشعر في التربة العربية فقد ربت هذه البوادر بعد ذلك على يد بعض الشعراء الذين اقترنت أسماؤهم بشعر الأناشيد ، من أمثال هؤلاء : مصطفى صادق الرافعي ، وأحمد رامى ، وكمال عبد الحليم ، وعبد الله شمس الدين وغيرهم .

لقد بدأ النشيد تواجده وطنيا وعسكريا ثم شرع يتنوع في مضامينه ومحتوياته لتصبح محتوياته تتمثل في المحتوى الوطني والعسكري والديني والاجتماعي مع التنوع الفرعي لكل واحد من هذه المحتويات على حدة .

وبتطور الظروف السياسية عبر الفترات في القرن الماضي طفق الشعراء يبدعون الأناشيد ، ، ولكن بقدر احتفاء الشعراء بالنظم فيه كان اختفاء الأثر النقدي إلا من قلة كتبوا في معانية ، لذلك فالنشيد لم يزل شافها إلى دراسة تحتويه ، تحدد مفهومه وتبين مطلقه وتطوره ، وتعدّد أنواعه وتبرز جمالياته ، وتقف على سقطاته معللة لهذه وتلك ، لان جميع من تحدثوا في هذا الشعر وعنه - على قلتهم - كانوا إنما يخصونه - على أكبر تقدير - ببحث من كتاب ، أو بتقديم لبعض الأناشيد أو بتعليق عليها ، وكان أيضا من أسباب اتجاهي وجهة هذه الدراسة أن القلائل الذين كتبوا عن النشيد كانوا يستأثرون بالوطني أو القومي ، والعسكري منه . دون الالتفات إلى أنواعه الأخرى بالنقد أو التحليل أو مجرد العرض .

من أهم الدراسات القليلة والعميقة التي تعرضت للنشيد . ما ورد في كتيب الديوان للعقاد والمازني ، ثم دراسة الدكتور أحمد أحمد بدوي في كتابه شعر الثورة في الميزان بجزئيه ، ثم كتاب أناشيد لها تاريخ .

أما التعرض الأول لهذا الموضوع فهو كتيب الديوان في الأدب والنقد ، حيث جاء الحديث عن النشيد من خلال نقد الأستاذ العقاد لنشيد شوقي (بنى مصر مكانكم تها) وهو النشيد الذي فاز في أول مسابقة لوضع الأناشيد القومية ، واستدعاه هذا النقد أو النقض إلى ذكر الشروط المرتبطة بنجاح النشيد ، ثم عرض لنموذج نشيدي آخر كنموذج مقابل للنشيد المخفق الذي قدمه شوقي - كما رآه العقاد - وهو النشيد القومي لعبد الرحمن صدقي ولكن دون تعليق نقدي لبنية النشيد الأخير أو إظهار دلالات إعجاب العقاد به وهذا يقرب دراسة العقاد من الدراسة النظرية لأنه لم يتناول بالتحليل والتطبيق للشروط إلا نشيدا واحدا كان سلبيا في نتائج تناوله - كما ظهر من العرض - وإن كان هذا البحث لم يتجاوز صفحات قلائل فإن الأثر الإيجابي الذي تركه على أعلام الناشدين بعد ذلك كان كبيرا ، ومساهما بقدر عظيم في تطور هذا الشعر .

أما الدراسة الثانية فهي الواردة في كتابي (شعر الثورة في الميزان) حيث عرض الكاتب د. أحمد بدوي فيهما لبعض الأناشيد وقام بدراسة بناها ، وإن كان كتاباه لم يختصا بعرض الأناشيد وإنما عرضا بعضا منها مع بعض القصائد الوطنية والقومية . ولكن الكاتب عرض من هذه الأناشيد الأناشيد الوطنية كما يبدو من اسم الكتاب دون مساس بأي من الأنواع الأخرى . كما أن هذه الأناشيد كانت كلها معبرة عن فترة تاريخية واحدة وحدث واحد وهو ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ م مما يجعلها محددة الدلالة على النوع الشعري كله . والدراسة هنا لم تتعرض لنشأة هذا الشعر أو تميزه عن الأنماط الأخرى ، ودون معالجة سببية لتواتر الأناشيد

فى هذه الفترة المتعرض لها . كما أنه فى تحليله لم يكن يعمم - غالبا - حكما معيناً على ظاهرة شعر الأناشيد كلها .

أما الكتاب الأخير (أناشيد لها تاريخ) لمصطفى عبد الرحمن فقد عرض عرضاً سويحاً لبعض بذور النشيد فى الشعر القديم من خلال بعض أناشيد العمل للنبي ﷺ ، ولكنه بدأ تتبع الأناشيد فى العصر الحديث منذ ثورة ١٩١٩ م مسقطاً ما قبل ذلك من محاولات . وكان يتعرض لكل فترة تاريخية بعد ذلك أو حدث تاريخى ويورد الأناشيد التى واكبت هذا الحدث أو ذاك . ولكن الشاعر توقف عند فترة تاريخية مهمة دون العرض لها وهى حرب أكتوبر سنة ١٩٧٣ مرجئاً تناولها فى جزء ثال لكتابه . وإن كان الكتاب لم يورد إلا الأناشيد الوطنية والقومية أيضاً ، دون استقصاء تام لأناشيد كل فترة تاريخية وإن كان جهده التجميعى مقدرًا تمامًا .

والكتاب أيضاً لم يتعرض لأى نوع من الدراسة لبنية النشيد مكتفياً باعتماد المنهج التاريخى منها لعرضه . وإن كان الكاتب لم يقتصر على الأناشيد المصرية فقد عرض أناشيد لشعراء عرب على سبيل إيراد النشيد الوطنى لبعض الدول العربية ، وأيضاً الأجنبية ، وعدد غير قليل من الأناشيد المكتوبة بالعامية . وهذا كله يجعل الكتاب بمثابة ديوان للأناشيد الوطنية المصرية والقومية فى الفترات التى تعرض لها .

وانقاء لمجموع هذا القصور كانت هذه الدراسة على الرغم من بعض الصعوبات التى واجهتها والتى تتمثل فى المادة الشعرية المدروسة فكثير منها كان مصدره الدوريات القديمة ، وبعض الفترات التاريخية المهمة وهى فترة ١٩٧٣ كانت تمثل نقصاً شديداً فى أناشيدها الموجودة بالدواوين لذلك كانت المحاولة الإيجابية للحصول على بعض هذه المادة هى تفريغ بعض الشرائط الغنائية التى حصلت على بعضها أولاً من مكتبة الاستماع بأكاديمية الفنون ثم كانت المادة الرئيسة لهذه الفترة مفرغة من بعض الشرائط المجمع بفرع السينما بإدارة الشؤون المعنوية التابعة لوزارة الدفاع والتى كان الوصول إليها ثم الحصول على المادة منها بلغ - فى فترة من الفترات - حد العقدة . ثم كانت العقدة الثانية بقلّة المادة النقدية المتعرضة لموضوع الدراسة ، هذه القلة حدثت بى إلى محاولة استقصاء ما كتب عن الموضوع حتى وإن كان سطراً فى كتاب ، ولا دخل فى أن هذه الندرة النقدية كانت تجشمنى لأياً كبيراً فى محاولة التعامل مع المادة الشعرية .

منهج الدراسة :

قامت هذه الدراسة على المنهج الوصفي - لطبيعة هذا الشعر وأنواعه - التحليلي وهو أكثر المناهج قدرة وشهرة في التعامل مع بنية الأنماط الشعرية المختلفة .

مع بداية تركز إلى المنهج التاريخي عند التعرض لنشوء النشيد وتطوره عبر الأحداث التاريخية السياسية ، وعند التعرض لبوادر النشيد في الشعر العربي القديم .

خطة الدراسة :

تبدأ بالمقدمة وتعرض أهمية الموضوع ، وسبب اختياره ، وبعض الدراسات المتعرضة له ، والصعوبات المواجهة في هذه الدراسة ، ثم تعرض لمنهج الدراسة ، والخطة التي سار عليها البحث .

ثم تمهيد :

وهو يعرض لمفهوم النشيد لغويا ، واصطلاحا من خلال التخلية بينه وبين الأنماط الشعرية الأخرى (القصيد ، الموشح ، الدوبيت ، المخمس) وجاءت البفرقة على عدة مستويات تمييزية :

١- التمييز البنائي .

٢- التمييز الدلالي .

٣- التمييز الإيقاعي .

٤- التمييز النفسي .

ثم تنقسم الدراسة بعد ذلك إلى أربعة فصول :

الفصل الأول :

يعرض لنشأة النشيد في الشعر المصري الحديث ، مع الرجوع إلى بوادره ومقدماته في الشعر العربي القديم ، ثم يتتبع سيره عبر فترات العصر الحديث إلى كمونه - في الشعر المصري - بعد معركة التحرير سنة ١٩٧٣ م .

الفصل الثانى :

ويعرض الأنواع المختلفة :

أ- النشيد الوطنى والقومى .

ب- النشيد العسكرى .

ج- النشيد الدينى .

د -النشيد الاجتماعى .

مع تفريعات الدلالات لكل نوع من هذه الأنواع .

الفصل الثالث :

وهو يعد بداية الدراسة التحليلية وهو بعنوان (التكوينات التعبيرية والتصويرية) فى النشيد ، ويتناول الحديث عن لغة النشيد ، والروافد التراثية فى النشيد ، ثم يعرض لبعض الظواهر الصرفية فيه ثم يعرض لبعض الأساليب التعبيرية فيه مثل التكرار ، وشراكة الأداء فى النشيد ، ثم يعرض للصورة التخيلية .

الفصل الرابع :

ويعرض لموسيقى النشيد الخارجية التى تتمثل فى :

أ- الوزن الشعرى .

ب- القافية .

ج- عيوب الوزن والقافية .

ويعرض أيضا للموسيقى الداخلية المتمثلة فى :

أ-التصريع والقوافى الداخلية .

ب- الجناس بنوعيه .

ج- حسن التقسيم .

ثم خاتمة :

توضح أهم نتائج الدراسة ، وبعض توقعات الصورة المستقبلية لاستمرار الموضوع .

والآن لا يسعنى إلا أن أتوجه بخالص الولاء ، والعرفان لأستاذى الناقد الفنان
أ . د . محمد فتوح أحمد ، فقد كان من حظ البحث والباحثة أن يشرف عليهما رائد ذو قلم
فريد ، وكم كنت أجاهد بعون توجيهه ونصحه ليكون البحث قطرة من شباة تفرده ، فجزاه الله
عن جهده معنا جزاء العالمين العاملين .

كما أتوجه بوافر الشكر والتقدير للأستاذ الدكتور الطاهر أحمد مكي ، والأستاذ الدكتور
عبد اللطيف عبد الحليم - أول مشجع للبحث - ، والأستاذ الدكتور محمد أبى الأنوار ،
والأستاذ الدكتور صلاح الدين الهادى ، والأستاذ الدكتور صلاح رزق على جهدهم وكرمهم
معى فى مرحلة ما قبل تسجيل الموضوع .

كما أتوجه بخالص التقدير للدكتور محمد جمال صقر وأبعثه تحية تؤنس في غربته كما
أنسنا بعلمه وفضله فى حضرته ، فقد بنى أسسنا . وإن كنا نتخاذل كثيرا فى الارتقاء بها
فى حين نتقوض بنايات كثيرة لا أساس لها .

كما أتوجه بالشكر والتقدير لكل من :

أ.د : ^{عبد} محمد قاسم رشوان

أ.د : عبد اللطيف عبد الحليم

على تحملهما مشقة قراءة البحث وتوجيهه .





النميد



عزف

مفهوم النشيد ، والتمييز النوعي له من الأنماط الشعرية الأخرى

لا ريب أن شعر الأناشيد تفرد ببعض المقومات الشكلية والمعنوية التي فرقته عن ألوان الشعر الأخرى ، والتي جعلته لونا شعريا جديدا ذا سمات ومقومات خاصة ، لذا كان من المناسب أن نعرض للحدود التي تفصل وتجمع بينه وبين الأنماط الأخرى تمييزا لطبيعته الجديدة ، وتوضيحا لهذه السمات التي جعلت منه شكلا خاصا من الشعر .

النشيد في اللغة هو « رفع الصوت ، وكذلك المعرف يرفع صوته بالتعريف فسمى منشداً ، ومن هذا إنشاد الشعر ، إنما هو رفع الصوت... وقال أبو العباس في قولهم نشدتك الله ، قال : النشيد الصوت ، أى سألتك الله برفع نشيدي أى صوتي ، قال : وقولهم نشدت الضالة أى رفعت نشيدي أى صوتي بطلبها قال ، نشد الشعر وأنشده فنشدت : أشاد بذكره ، وأنشده إذا رفعه... والنشيد : فعل بمعنى مفعّل ، والنشيد الشعر المتناشد بين القوم ينشد بعضهم بعضا... » ^(١) وكون النشيد هو " رفع الصوت " فهذا يؤكد الوظيفة الدعائية له والتي لا تقبل بالتالي أدوات التعبير الهامسة وإنما تستدعى من هذه الأدوات ما يحقق غايتها التأثيرية الإعلامية .

وفى المعجم الوسيط « النشيد : الصوت و - رفعه مع تلحين و - الأنشودة مَج و - قطعة من الشعر أو الزجل فى موضوع حماسى أو وطنى تنشده جماعة ج أناشيد » ^(٢) ولزيادة إضاءة صورة هذا الشعر نخلّى بينه وبين الأنماط الأخرى على أكثر من مستوى تمييزي: التمييز البنائي :

وحدة البناء فى الشعر هى الأساس الذى يقوم عليه التكوين الشعرى كله ، والتي تومئ وحدها إلى الشكل الشعرى المنكوّن بتكرارها فحين نرى بيتا مفردا فإنه حينئذ يعلن عن النظام الشعرى الذى انسلت منه وهو (القصيد) ؛ لأن وحدة بناء القصيد هى البيت ذو الشطرين وبتكرار هذا البيت ، وترتيب الواحد تلو الآخر حتى يبلغ عدداً معيناً يتكون القصيد .

(١) ابن منظور ، لسان العرب ، ج ٦ ، دار المعارف سنة ١٩٨١ ، ص ٤٤٢ .

(٢) مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط ، ج ٢ ، الدار الهندسية للنشر سنة ١٩٨٥ ، ص ٩٥٨ .

أما بالنسبة للموشحة ، فالأمر مختلف ، لأنها «... تخالف القصيدة ، فالوحدة فيها ليست البيت المفرد ، وإنما القطعة المركبة سواء ألفت من وزن واحد ، أو من وزنين »^(١) فالبيت فى الموشحة « يتألف من الدور مضافا إليه القفل الذى يليه وهو يختلف بهذا التركيب عن البيت فى القصيدة التقليدية إذ إنه فيها مجموع من صدر وعجز »^(٢) فوحدة البناء فى الموشحة هى مجموعة الأغصان مع القفل التالى لها ويعبر هذا البيت المتكون منهما عن طبيعة الشكل الشعرى المنتسب إليها . « فبدلا من أن يكون البيت هو الوحدة الموسيقية المتكررة صارت مجموعة من الشطرات... هى الوحدة المتكررة »^(٣) ووحدة البناء تكاد تكون أداة التمييز الأولى بين الأنماط الشعرية لأنها أول ما يبدو من البناء الشعرى ، يعلن عنه .

أما الدوبيت / المربعة فإن « أصله فارسى وهو ينظم بيتين بيتين ويسمى الرباعى أيضا لأن فى البيتين أربعة أشطر »^(٤) والقافية فى الدوبيت/المربعة تتغير مع كل بيتين « لأن نظام القافية ينطبق على البيتين من هذا النظم ، فكل بيتين يعتبران وحدة مستقلة »^(٥) .

« وعليه فكل بيتين منه يعتبران وحدة مستقلة ، ولا يقوم فى وحدته على أكثر منهما أو أقل ، فإن تقوؤ هذا الأصل تقوؤ تبعاً لذلك فن الدوبيت »^(٦) . أما الخمسة فطبيعة تكوينها الأساسية ، ووحدة بنائها يشير إليها الاسم مقدما ، فوحدة بنائها تقوم على خمسة أشطر لذا فلن نستطيع الحكم على شكل شعرى بأنه خمسة إلا بظهور هذا الأصل عند الملاحظة الوهلية له .

وعلى ذلك فإن انقضى الأساس البنائى هوى على إثره المسمى الشعرى ربما ليتمط نمطا آخر ، وتتكون طبيعة شعرية أخرى ، وبناء جديد بوحدة بنائية جديدة .

(١) د. أحمد عبد المنعم العسيلي ، الموشحات وتطورها بين الأصالة والتجديد ، بحث بمجلة كلية اللغة العربية أسيوط ، جامعة الأزهر ، العدد ١٦ ، ١٩٩٧ ، ص ٤٤١ .

(٢) نفسه ، ص ٤٧٤ .

(٣) د. عز الدين إسماعيل ، الشعر العربى المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية ، دار الكتاب العربى سنة ١٩٦٧ ، ص ٥٦ .

(٤) د. السيد إبراهيم محمد الرد ، معالم التجديد فى مضمون الشعر العباسى وشكله ، مطبعة السعادة سنة ١٩٨٥ ، ١٠٦ .

(٥) د. إبراهيم أنيس ، موسيقا الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية سنة ١٩٥٢ ، ص ٢١٥ .

(٦) د. عز الدين الأمين ، نظرية الفن المتجدد وتطبيقها على الشعر ، مطبعة الاستقلال الكبرى ، سنة ١٩٦٤ ، ص ٨ .

أما النشيد فهو لم يصنع له قالباً خاصاً ، وإنما عاج على عدة قوالب قديمة ينظم معانيه من خلالها ، من هذه القوالب قالب (الموشحة ، المربعة ، الخمسة) وعلى الرغم من ذلك فإنه لم يحتفظ لأى من هذه الأنماط الشعرية بوحدة بنائها ، مختاراً لنفسه أن تكون الشطرة المفردة هى وحدة تكوينه لأن « الوحدة البنائية فى النشيد لا تعنى البيت كما فى القصيدة التقليدية ، ولا التفعيلة العروضية كما فى اصطلاح بعض معاصرينا وإنما تعنى الشطرة... ولك أن تسميها البيت - فهى فى النشيد هى الأساس المعول عليه فى بناء النشيد ... كل شطرة فى النشيد ينبغى أن تبدو مستقلة تمام الاستقلال ، ولكنها معنويًا متصلة بالمعنى الكلى للنشيد تمام الاتصال » (١) .

فمن الملاحظة العملية للأناشيد نجد أن الشطرة الواحدة فيها تقوم بمعنى أو فكرة مستقلة تامة وإن كانت فرعية من الفكرة الكلية التى تلف النص كله ، وهذا الاستقلال يؤدى إلى تنمة عروضية ونحوية ، التمام العروضى يمنع وقوع " التذوير " بين طرفى البيت . والتمام النحوى يمنع وقوع " التضمنين " بين بيت وما بعده . أما « فى القصيدة يأتى البيت يتداخل نصفه الأول مع الثانى فى كلمة ويسمونه (بالمدور) ولا يرون به بأساً ، بل فى القصيد قد يأتى البيت لا يكمل معناه إلا فى البيت الثانى أو الثالث ... أما فى النشيد فالأمر مختلف تماماً » (٢) لأن وقوع التذوير والتضمنين فيه ينقض أساس البناء فيه وهو الذى يستلزم تمام المعنى والتفعيلة العروضية بتمامه / تمام الشطرة .

٢ - التمييز الدلالى :

بدأ النشيد وجوده فى الشعر الحديث محملاً دلالة خاصة أو جديدة على الشعر العربى ، وهى المعانى الوطنية التى تبرز التمسك بالوطن والدعوة إلى تحقيق ما يعود عليه نفعاً عسكرياً ، وجهادياً فى ميادين العلم والعمل المختلفة . وبمحاذاة هذه الأناشيد الوطنية والعسكرية ظهر أيضاً الشعر الوطنى أو الدلالة الوطنية كغرض شعري جديد على القصيد ، وكلاهما جاء بهما رفاة الطهطاوى « فقد نظم رفاة الطهطاوى بعض الأشعار الوطنية ، كما نظم بعض الأناشيد الحماسية ، كذلك نظم صالح مجدى - تلميذ رفاة - طائفة من الأناشيد التى نراها فى نهاية ديوانه ، وكل من الشعر الوطنى وشعر الأناشيد ذو طابع تجديدى واضح » (٣) . ولكن تنوعت الدلالة فى النشيد بعد ذلك - وإن ظل تنوعاً محدوداً - إلى

(١) محمود أبو الوفا ، أناشيد وطنية ، مكتبة وهبة ، سنة ١٩٦٧ ، ص ٦٠٥ .

(٢) محمود أبو الوفا ، أناشيد وطنية ، ص ٥ .

(٣) د . أحمد هيكى ، موجز الأدب الحديث ، نشر مكتبة الشباب سنة ١٩٩٦ ، ص ٢١ .

المعاني الدينية والاجتماعية وكلها تصب في بوتقة الوطنية ، فالمعاني الاجتماعية التي يُرجى منها الدعوة إلى اتجاهات مختلفة من الإصلاح الاجتماعي للوطن ، هي في غايتها أناشيد وطنية تمس الوطن . ولا يبدو أيضا بين الدين والوطنية أو الدينية والوطنية - إن صحّ التعبير - بون فارق ، لأن الدفاع عن الوطن دفاع عن الدين المتمثل فيه ، والدفاع عن الدين دفاع عن موطنه ، ويرى الزعيم مصطفى كامل « أن الدين والوطنية توأمان متلازمان وأن الرجل الذي يتمكن الدين من فؤاده يحب وطنه حبا صادقا ، ويفديه بروحه . وما تملك يده ، ولست فيما أقول معتمداً على أقوال السابقين الذين ربما اتهمهم أبناء العصر الحديث بالتعصب والجهالة ، ولكن استشهد بكلمة (بسمارك) زعيم ألماني توفي سنة ١٨٨٩ حيث قال : لو نزعتم العقيدة من فؤادي لنزعتم محبة الوطن معها ... » ^(١) وهذا يوضح مدى الترابط بينهما .

أما بالنسبة للموشحة فقد « بدأت الموشحة فنا شعبيا خاصا بأهل الأندلس يغنون به مشاعرهم ، ويعبرون به عن معانيهم الخاصة البسيطة ، ولكنه سرعان ما ذاع وشاع وأحبه الناس ، وأدخلوه دائرة معاني الشكل القديم . نظموا فيه الغزل والمدح والرثاء والهجو والمجون والزهد والتصوف ، ويبدو أن نشأة الموشحة وارتباطها بمجموعة من الأغراض الخاصة بأهل الأندلس ، وشيوع مجموعة من معاني الغرام والحب والغناء ، ووصف الرياض والطبيعة وغيرها من المعاني هي التي قَبِلَتْ هذا الشكل إلى الرومانسيين العرب بحيث أحبوه ونظموا عليه كثيرا من أشعارهم... » ^(٢) وربما كان اختصاص الموشحة بالوصف سواء أكان للرياض أم للمشاعر الذاتية ، هو الذي تسبب في إطالة وحدة البناء التي تشتمل على الأغصان والقفل اتساعا لطبيعة الواصف التي تركز إلى الاستطراد والمد والتطويل حيث « شكل الوصف بصورة عامة عنصرا أساسيا من عناصر الموشحة الأندلسية والوصف يأتي في العادة ممترجا بالغزل والحديث عن الخمر ، ولكن هناك في الوقت نفسه عدداً من الموشحات بنيت على الوصف » ^(٣) أما ما ظهر في الموشح من وطنية إنما كان نوعا من البكاء أو ما عُرف برثاء الدول والممالك وهو كما يبدو من التسمية ينسب إلى الرثاء .

(١) د . جابر عبد الرحمن سالم يحيى ، التيار الوطني في شعر أحمد زكي أبو شادي ، مجلة لغة عربية أزهر العدد ٤ ، سنة ١٩٨٦ ، ص ٣٣٠ .

(٢) د . سيد البحراوى ، موسيقى الشعر عند شعراء أبواللو ، دار المعارف سنة ١٩٨٦ ، ط١ ، ص ١٢٥ - ١٢٦ .

(٣) د . محمد زكريا عناني ، الموشحات الأندلسية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٨ ، ص ٦٠ .

أما الدعوة للوطنية ، وحفز العزائم ، وتعبئة الهمم ، فهي من المعانى التى اختص بها
النشيد الوطنى والعسكرى - باعتبارهما أصل الدلالة فى النشيد .

وقد استخدم النشيد بعض الأدوات التعبيرية والتصويرية التى تعين على الإفضاء بالدلالة
المرادة . فالنشيد يعطى معنى الطلبية والدعائية ، هذه المعانى المستخلصة من الدلالة المعجمية
له وهى (رفع الصوت بالمطلب) لذا يتطلب النشيد - تناسبا مع أصل دلالاته - نوعا من
الأصوات القوية الرنانة بعيدا عن الأصوات الهامسة « فالشرط فى ألفاظه هو القوة والنفاز
حتى تصل إلى الحس... إن ألفاظ النشيد لا يصح أن تكون من ذوات الهمس ، ولكنها حتمًا
يجب أن تكون من ذوات الرنين » (١).

والنشيد تنازل لدرجة كبيرة عن قيمة التصوير البيانى - ، بل حرص على الابتعاد عن
الخيال وأدواته ؛ لأن الخيال يتطلب قدرات خاصة لتمسك بأطرافه وتذكر علاقاته
التصويرية ، وهذا ضد شعبية اتجاه النشيد ، فمن شروطه أن يكون موضوعا على لسان
الشعب فى معناه وأساليب صياغته مع الاحتفاظ بخصوصية اللغة فى الشعر ، وهذه هى
المعادلة الصعبة أو السهل الممتنع ، لذا فالنشيد « ليس بالعمل المفتوح أو السهل إلى الحد الذى
يشجع كل ناظم ، أو فقيه لغة على اقتحامه ، بل على العكس إنه لا بد له من الشاعرية
الناضجة حتى يستطيع إعطاء الوهج الفنى اللازم لهذه الألفاظ التى لا يتألف
منها إلا النشيد » (٢) ومما يتبين لنا أن النشيد « يختلف عن هذه الفنون جميعًا (القصيد ،
الأغنية ، الموشح ، الدوبيت) ، فى الشكل والصياغة والأسلوب حتى المفردات التى
يتألف منها . فى القصيد يمكن الاستعانة بالوصف والتصوير ثم بالكناية ، وبكل أنواع
التشبيه... أما فى النشيد فالأمر مختلف تماما » (٣) فالأنشيد « هى التى يجب أن تكون
عارية تماما من جميع الزخارف المعروفة للبيانين ولعل هذا هو الفرق الأهم بين فن
الموشح ، وفن النشيد » (٤) فهو يستخدم الأدوات التى تعينه على المباشرة فى التعبير وإن كلن
مع ذلك كله لم يخلُ تماما من بعض الصور البيانية ولكنها دائما تتجلى من النوع القريب
أو المعتاد .

(١) محمود أبو الوفا ، أناشيد وطنية ، ص ٧ .

(٢) السابق : ص ٧ .

(٣) السابق : ص ٥ .

(٤) السابق : ص ٧ .

٣- التمييز الإيقاعى :

تحللت بعض القوالب الشعرية من نسق الالتزام بأحادية الوزن والقافية فى النص الواحد . هذا النسق الملتزم والذى تميز به شكل القصيد منذ القديم ، فظهرت بعض القوالب كثورة على وحدة القافية ، فتعددت فيها القوافى وفقا لنظام مختار كما فى (المزدوجة ، والمثلثة ، والمربعة ، والمخمسة ، والمسمطة ، والموشحة) .

واختار النشيد هذا النسق المتعدد القافية ، وإن كان لم يتقيد بإمكانية تعددية واحدة ، فقد عاج على بعض القوالب التى تميزت بتعدد القافية واتخذها قالباً لمعانيه مثل الشكل الموشحى ، وشكل المربعة ، والمخمسة .

فمنذ بدأ هذا النشيد فى الظهور على يد رفاة وأغلب الظن أن رفاة « كان على معرفة ببعض نماذج الموشحات التى من خصائصها تنوع الأوزان والقوافى وقد استطاع رفاة بذكاء أن يطوِّع هذا القالب الغنائى الأندلسى لمضمونات وطنية وحماسية ، فكانت بواكير الأناشيد فى الأدب الحديث »^(١) أما الدوبيت « هو نمط اشتهر فيما بعد ، وبخاصة فى الأناشيد الوطنية فى بداية عصر النهضة ، وما بعده »^(٢) وكذلك كانت الخمسة .

واتسم النشيد أيضا بإمكانية تنوع وتعدد الوزن العروضى فى النص الواحد هذه الإمكانية التى ربما استوحاها النشيد من الحريات التى تميز بها شكل الموشح .

هذه الأوزان العروضية لها طبيعة خاصة معنا ؛ لأن المختار منها كان يعين على تحقيق غاية النشيد الدعائية ، والحماسية تجاه الدلالة الخاصة فيه .

ومن الأدوات المعينة على تحقيق هذا الانتشار والتأثير ، والتى تضع النشيد على ألسنة العامة بألفاظه كما هو بمعانيه ، من هذه الأدوات التلحين والغناء لذلك كان اختيار أوزان تعطى معنى السرعة والملاحقة للذين تستوجبهما الحماسة ، وأوزان تعين فى ذات الوقت الموسيقيين والمغنين على أدائه لحنا وغناءً ، فكانت الأوزان الخفيفة والموسيقية مثل (الرمل والمتدارك ، والمتقارب ، والرجز ، والمجزوءات) هذه الأوزان التى ساهمت فى بلوغ النشيد صلاحية الشكل والأداء . وفى انسجام وتناسب الدلالة مع الإيقاع .

(١) د . أحمد هيكى ، مؤرّج الأدب الحديث ، ص ٢٣ .

(٢) د . حسنى عبد الجليل يوسف ، موسيقى الشعر العربى ، ج٢ ظواهر التجديد ، الهيئة المصرية العامة سنة ١٩٨٩ ، ص ٣٥ .

وفضلا عن موسيقى الإطار ، فالأنشيد تميل كثيرا إلى إشراك الكثير من المولدات الموسيقية الداخلية أو ما يسمى (بموسيقى الحشو) بشكل لا نظير له بين الأنماط الشعرية الأخرى من خلال (التجنيس ، التصريع ، التقسيم...) مما يجعل النص ينضح بالموسيقى من كل معرض داخلي وخارجي .

وكثيرا ما كان الاعتناء بوفرة هذه المولدات الموسيقية في الأنشيد معوضًا عن فقرها في جانب التصوير البياني والارتكان على الخيال .

٤- التمييز النفسى :

يبدأ التميز النفسى للنشيد من خلال تميز الدلالة فيه . فالدلالة فى القصيد والموشح تستقطبهما الذاتية الغنائية ، حيث يكشف بها الشاعر عن نفسه ، ومشاعره الخاصة . أما فى النشيد فإن الشاعر هنا أداة الوطن والمجتمع يعبر عن آلامهما ، وآمالهما لذا فهو جمعى التوجه لعموم تجربته ، ومن خلال هذه التجربة العامة يكون تأثيره الأكبر فى نفوس متلقيه لتعبيره عما يلفهم جميعا ، وما يمر بهم من نكبات أو ثورات أو انتصارات أو ما يبغونه من إصلاحات وتوجيهات ، وكثيرا ما أثبت النشيد فاعليته فى النفوس « وقد لاحظت الأمم المعترزة بذاتها أهمية دراسة التاريخ القومى فى إشعال بذرة القومية فاهتمت بدارسة تاريخها اهتماما عظيما ، ويتذكّر مواطنيها بأمجادهم دائما بنشر المؤلفات التاريخية أو إذاعة الأنشيد القومية »^(١) وبذلك يصبح النشيد سلاحا محركا للحمية بل يصبح « من أقوى الأسلحة فى معركة الحرية السياسية ضد الاستعمار ، وضد الاستغلال (و) مازالت فى ذاكرتنا جميعا مشاهد من أعمال فنية كانت أكبر مصادر الإلهام فى كفاحنا الوطنى ، كذلك ما زالت فى أسماعنا أصداً أنشيد كانت من أقوى ما حملنا معنا إلى ميدان القتال من عتاد . كانت الكلمة فى مثل قوة طلقة الرصاص فى نضالنا وكذلك كان النشيد »^(٢) .

ولبلوغ الغاية التأثيرية لجأ النشيد إلى الأدوات الحسية من (الأمر والنهى والتكرار ، والنداء ، والاستفهام) هذه الوسائل الاستفزازية التى تزعج الكامن ، والاستفهام الذى يثير الكثير من التساؤلات عن المجد والعزة القديمين ، هذه التساؤلات التى لا تكون الإجابة عليها إلا إجابة فعلية تثبت وجوب المجد والكرامة ، وتنفى اتهام الخنوع والمهانة

(١) د . درويش الجندى ، القومية العربية فى الأدب الحديث ، نهضة مصر سنة ١٩٦٢ ، ص ١٧- ١٨ .

(٢) عبد الله شمس الدين ، الله أكبر ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية سنة ١٩٦٩ ص ٨ وهو حديث على

لسان عبد الناصر فى عيد العلم سنة ١٩٦٠ .

وبذلك «... أخذ الشعر مكانه من جيش التحرير ومضى مع الأجناد فى معاركهم الحربية... وهكذا وقف الشعر المعاصر وقفاتة الرائعة فى غمار الهول ، ووقدة البأس يسقى المستعمر بأناشيده المججلة وحماسته المتدفقة كأس الخسران مترعًا ويستاق الجموع الزاخرة من الشعب العربى الأبى إلى ساحات البطولة ، ويكافح اليأس ، والتواكل ، ويدعو للجهاد والأمل »^(١) .

ويؤثر النشيد على أبناء الوطن فيشجعهم « على اقتحام المصاعب ومقارعة الخطوب فى سبيل الوطن العزيز ، كما يثبت الجنود فى مواقف النصر ويبث فى نفوسهم حب المخاطرة والإقدام ، والاستماتة فى الدفاع والنضال »^(٢) وليس أدل على هذا الأثر النفسى من نشيد المارسليليز - الذى كان من بواعث نشأة شعر الأناشيد فى الشعر العربى - فقد « كتب الله النصر والظفر لهؤلاء القوم المجاهدين الأحرار وكان هذا النشيد خير باعث على الجهاد ، ومشجع على موقف القتال والانتصار »^(٣) وكذلك نجد النشيد محركا للهياج والثورة حينا وباعثا للتغيير والإصلاح ، ومشجعا على تكريم ذوى الفضل تربية وعلمًا أحيانا أخرى . وقد كان على الغاياتى بديوانه " وطنيتى " أحد ممثلى هذا الأثر النفسى فقد بدأ ديوانه بحديث طويل عن النشيد الفرنسى وأثره وأورد جزءًا منه وترجمه ثم قدم عددًا من القصائد الوطنية وختم ديوانه بنشيد الوطنى فكانت نتيجة هذا الديوان « سبعة وعشرون عامًا قضاهما الغيايتى منفيا مشردًا عن وطنه ، مضطهدًا بأيدى سلطات الاحتلال وأعوان المستعمرين لا لجريمة ارتكبها أو جريرة أخذ بسببها ، ولكن لأنه أخرج ديوانا من الشعر كانت قصائده طعنا فى شريعة الاحتلال وتسجيلا صادقًا لفظائع المحتلين ، وإثارة الشعور الوطنى فى مصر ، وتنويعها بمآثر المكافحين عن حرية الوطن المفدى ، واستقلاله وعزته وكرامته »^(٤) وذلك يؤكد إحساس قوات الاحتلال بعمق الأثر النفسى الذى سيمارسه الديوان لذلك صدر أمر بمصادرة الديوان والقبض على صاحبه ونفيه مدة بلغت من ١٩١٠ - منذ صدور الديوان - إلى ١٩٣٧ .



مجموع

(١) على الجبلطى ، الوحدة العربية فى الشعر المعاصر ، الدار القومية للطباعة والنشر سنة ١٩٦٧ ، ص ٧٢٦-٧٢٧ .

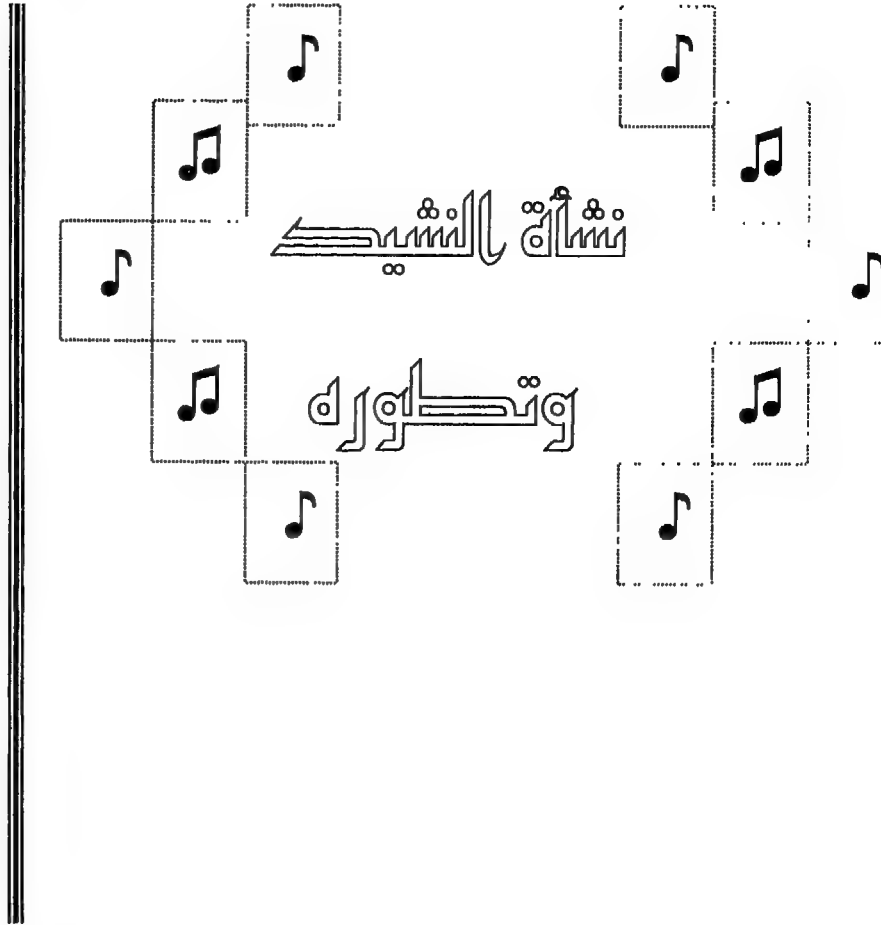
(٢) على الغايتى ، وطنيتى ، مطبعة منبر الشرق سنة ١٩٤٧ ، ص ١٢٣ .

(٣) السابق : ص ٣٠ .

(٤) د . محمد عبد المنعم خفاجى ، الشعر والتجديد ، دار العهد الجديد للطباعة ، ص ٧٧ .



الفصل الأول



نشأة النشيد في العصر الحديث :

تطالعنا في دواوين الشعراء ، والصحف والمجلات مادة وفيرة من شعر الأناشيد ، وهي إن دلت على شيء فإنما تدل على أنها حظيت باهتمام كبير من شعراء العصر الحديث، وتعاملت مع قرائح العديد منهم، بل « قلما تجد شاعراً من شعراء العصر الحديث ليس له نشيد قومي »^(١) أو عسكري أو اجتماعي أو ديني، وإن كان النشيد بدأ وطنياً وعسكرياً ثم تعددت أغراضه فيما بعد .

لقد كان شعر الأناشيد محط أنظار الشعراء عبر فترات القرن العشرين، وهذا يعني أنهم أدركوا ما التحف به من ثياب الجدة الشاملة للشكل والمضمون، وبدت المعاني الوطنية والحماسية جديدة على المحتوى المتداول في فترة ما قبل النهضة الحديثة وتشكلت هذه المعاني الجديدة بأكثر من إطار خارجي مثل الموشح ، والمربعة ، والمخمسة ، هذه الأطر التي تمتاز بالتولين والتنويع في الوزن والقافية .

لقد كان لجدة هذا الغرض جاذبية شددت إليه أنظار الشعراء، واستأثرت بقرائحهم وإنتاجهم الشعري ليس في مصر وحدها، بل في العالم العربي كله، ومن جهة نسبة الفضل لذويه نقول : إن رفاة الطهطاوى هو أول من حمل إلينا مترجماً وناظماً هذا الشعر الجديد مع بداية النهضة الحديثة : « فقد نظم رفاة الطهطاوى بعض الأشعار الوطنية، كما نظم بعض الأناشيد الحماسية ... وكل من الشعر الوطنى وشعر الأناشيد ذو طابع تجديدى واضح ... وذلك أن الشعر الوطنى وشعر الأناشيد الحماسية فيه حديث عن الوطن بهذا المفهوم السياسى والحضارى الجديد، وفيه كذلك تمجيد لهذا الوطن، والحث على افتدائه وبذل كل شيء في سبيله »^(٢) فرفاة الطهطاوى قد أدخل على أدبنا العربى كثيراً كان له به قصب السبق بين أقرانه من الشعراء في تلك الفترة، وكان لتجديده أثر اقتفاه كل من جاء بعده من تلامذته، ومن بعدهم، فرفاة « كان رائداً من رواد التجديد في الشعر العربى، فقد تغنى طلاب المدارس بأناشيده التي كتبها لهم، ولاشك أنه من بين هؤلاء الطلاب شعراء تخرجوا في هذه المدارس وفي وعيهم صورة لذلك

(١) عمر الدسوقي، في الأدب الحديث - ٢ ، مطبعة الرسالة ١٩٦٦ ، ص ١٥٩ .

(٢) د . أحمد هيكل، موجز الأدب الحديث، مكتبة الشباب ١٩٩٦، ص ٢٠، ٢١ .

التغيير والتتويج في القوافي»^(١) ومن تلامذته الشعراء هؤلاء الشاعر صالح مجدى الذى حمل راية هذا الفن الجديد بعد معلمه فزاد وأجاد وسيأتى الحديث عنه .

وقد شهد الجميع لرفاعة بريادته ليس في الجانب الخاص بالأنشيد الوطنية فحسب ، بل إنه « ... كتب في بعض الموضوعات لأول مرة : الشعر الوطنى، وترجمة الشعر شعراً، ووصف بعض مظاهر النهضة الحديثة، وهذه الموضوعات لم يكتب فيها شاعر قبل رفاعة في العصر الحديث، ويجب أن تحسب على أنها إضافات جديدة لم يسبق إليها ... »^(٢) فمن تجديده وصف مظاهر النهضة الحديثة مثل وصفه الوابور والمراكب البخارية في قناة السويس :

يجرى على عجل كبارٍ في رسم شكل مستديرٍ
هو من عطارٍ لا يغارٍ فكانه الفلك الأسير
قد أورث الشمس اصفرار لما علا منه الصفير
بالعز اكسبها الصغار مع أنه جَرم صغير^(٣)

ومن ترجمته الشعر شعراً : ترجمته لنشيد المارسلينز الفرنسى أثناء تواجده في فرنسا ، وبذلك كله يُعد رفاعة عنصراً من عناصر النهضة الحديثة ، لما أدخله في الأدب العربى من محدثات كان في حاج لها وبذلك نرى « أن رفاعة قد حمل لواء النهضة الجديدة في الأدب، وأنه جدد في أغراضه كما جدد في أسلوبه، وإن لم يتخلص جملة من كل تلك القيود القديمة، والزخارف اللفظية »^(٤) فمهما كانت البداية فهى صعبة ، وكيفية أنه من ساقها لأن أصعب كل شيء - كما يقولون - مطلع ومقطع، وقد كان رفاعة بمحاولاته النظمية أول من طلع هذا المطلع، ومهد بتجربته الطريق لمن استنوه وساروا عليه بعده، فجاءت خطواتهم أكثر ثباتاً ووعياً بمعالم هذا الطريق ، فقد سار فيه رفاعة وغشيه ما كان من مجاهله فرفع بذلك مشقة وخرج

(١) د . حسنى عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربى، ظواهر التجديد ح ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩ ، ص ٦٧ .

(٢) د. طه وادى ، ديوان رفاعة الطهطاوى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ ، ص ٥٩ .

(٣) السابق ص ١٢٨ .

(٤) عمر الدسوقي، في الأدب الحديث ح ٢ ، ص ٣٨ .

البداية عن غيره من الشعراء. وقد نجح رفاة في صياغة هذا الشعر الوطنى،
وشعر الأناشيد خاصة حتى أنهما يعدان الثمرة المعترف بها نضجا من نتاج رفاة الشعرى
فلم « يكن رفاة يفتخر بالشعر ويعدّه من بضاعته الجيدة :

وما نظم القريض برأس مالى ولا سندی أراه ولا سندی

وإن برع في نظم الأناشيد الوطنية ... » ^(١) وعلى الرغم من أوجه القصور التى شابّت
أناشيد رفاة ، لكنه كان الباب الجديد الذى فتحه في الشعر العربى « كما أن هذا النوع من
شعر رفاة الوطنى كان جديدا على الأدب العربى مما يسمح لنا بأن نقرر أن رفاة
قد أدخل تجديداً في الشعر العربى الحديث » ^(٢) وإن حاول البعض التعمية على هذه
الحقيقة ، إعلاء لقيمة أحد الشعراء بأن نسب إليه ريادة شعر الأناشيد كما حدث مع
الشاعر محمود محمد صادق ، يقول الكاتب عنه « اختص شاعرنا وانفرد بمواقف ثلاثة
حاسمة في تاريخ الأدب العربى » ^(٣) ثم يفصل هذه الثلاثة ومنها « انفراد
بقصب السبق في وضع الأناشيد القومية وهى الجديدة على الأدب العربى » ^(٤) ولا أعرف
كيف جاء هذا الانفراد المزعوم لا من حيث الريادة ولا الإجابة، وإن كان غبته ليس قصراً
على رفاة بل شمل عدداً من الشعراء الذين نيط بهم تطوير هذا الشعر من أمثال صالح
مجدى، ومصطفى صادق الرافعى. ولكن الأمر أكثر جلاء من الاستجابة
التصديقية لهذه المقولة الفردية التى لا ينظر إليها إلا من جهة الدعاية المبالغ، ويقول الكاتب
أيضاً « ففاز بكبرى الجوائز في أول مباراة رسمية عقدتها الدولة لوضع نشيد مصر
القومى عام ١٩٣٦ م فكان نشيده فاتحة عهد الأناشيد القومية في العالم العربى
والمشرق » ^(٥) . فهذا النشيد المشار إليه حاز به الجائزة متأثراً بأحد أناشيد الرافعى الذى طبع
في ديوانه ١٩٠٣ م . وربما كان محمود صادق بنشيده هذا فاتحاً لإنتاجه هو لا للعالم العربى
كما يزعم الكاتب ، فهذا الفاتحة قد تواترت قبله الأناشيد منذ ثورة ١٩١٩ والتى تعد وما بعدها
من أثرى الفترات بالأناشيد .

(١) السابق ص ٣٥ .

(٢) د . أحمد أحمد بدوى، رفاة رافع الطهطاوى، لجنة البيان العربى ١٩٥٩ ط ٢ ، ص ٢٥٠ .

(٣) محمود صادق، من أدب الثورات القومية وحرب التحرير، دار المعارف ١٩٥٠ . في
التمهيد .

(٤) السابق ص ٥٥ .

(٥) السابق في التمهيد .

ومن مظاهر رفاة التجديدية أيضا أنه استخدم الشكل المقطعى في صياغة غرضه الجديد و « لم يستخدم أى شاعر بعد رفاة الشكل المقطعى لصياغة أى موضوعات أخرى جديدة ... » (١) .

وبالنظر إلى ما سبق من أقوال نجد أنها أجمعت على ريادة رفاة لهذا الشعر في العصر الحديث ، ولكن كل بداية، وكل تجديد لابد له من بواعث وغايات حيث « يجب أن نلاحظ أن ما طرأ على شعرهما (رفاة ومجدى) من مظاهر التطور البسيطة لم يكن مصدره إحساس بضرورة تغيير الشعر، أو تنبه إلى الشعر العربى القديم بقدر ما كان المقصود منه الاستجابة لبعض الضرورات العملية التى فرضتها الحياة الجديدة » (٢) فلم يكن رفاة يبغي مجرد التجديد دون حاجة المجتمع والشعر لمثل هذا التجديد ، بل كان تجديده استجابة لهذه النهضة الحديثة وعنصراً من عناصرها في الشعر العربى ؛ لأنه كان يستجيب لبعض متطلبات هذه النهضة من إنشاء للجيش أو المدارس أو اهتمام بالعلوم، فجاءت الأناشيد تتغنى بالجيش، وتحدث على تعميق الشعور بالوطنية ، هذا الشعور الذى يدفع إلى التطوير في كل المجالات العلمية والعملية .

وهذا التجديد الشعرى له قيمته الخاصة لأنه ظهر في الفترة التى تعثر فيها الشعر والأدب كله في ضعفه وركاكته وتكلفه فلم « يكن الشعر قبيل هذا العصر، وفي الفترة الأولى منه أحسن حظاً من النثر... وكان محدود المعانى لا يأتى بجديد، ولا يمل التكرار، وكان مبتذل الألفاظ متكلف الأسلوب، لا يكاد يسلم شاعر من شعرائه، بل لا تكاد تسلم قصيدة لأى شاعر من محسنات البديع المتكلفة .. فإذا القصيدة جسد بلا روح وإذا أبياتها خاوية خلاء لا يسكنها ساكن من المعانى » (٣) لذلك « كل من الشعر الوطنى وشعر الأناشيد ذو طابع تجديدى واضح، على الأقل إذا قيس بما كان من طابع الشعر في تلك الفترة » (٤) وبذلك يظهر لنا

(١) س . موريه، الشعر العربى الحديث تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب العربى، د. شفيح السيد ، د. سعد مصلوح، دار الفكر العربى ١٩٨٦ ص ٣٥ .

(٢) د. عبد المحسن طه بدر ، التطور والتجديد في الشعر المصرى الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١ ، ص ١٣٢ .

(٣) مصطفى زيد، أدب مصر الحديث، مطبعة دار الفكر الحديث للطبع والنشر ط ١ ١٩٤٩ ، ص ٦٨ .

(٤) د . أحمد هيكى، موجز الأدب الحديث ص ٢٠ .

جلبا الأثر الإيجابي للنهضة الحديثة وأياها البيضاء حتى على الشعر فقد « كان للنهضة القومية - كما رأيت - أثر بارز في الشعر الحديث، وكانت النهضة السياسية وبقطة الأمة من العوامل الفعالة في هذا الشعر، ولقد وجد لون جديد من الشعر السياسي في هذه الحقبة، وهو الأناشيد القومية التي يتغنى بها الناس جماعات، وأول من نظمها في الأدب الحديث هو رفاة الطهطاوى .. » (١).

وكان من الضرورات العملية التي فرضتها نهضة الحياة الجديدة إنشاء الجيش ، ثم إلحاق فرقة عسكرية به في عهد محمد سعيد باشا فحين « عمد محمد سعيد باشا (والى مصر من ١٨٥٢ - ١٨٦٢) إلى إلحاق فرقة عسكرية بالجيش المصري قرر رفاة محاكاة الأناشيد الوطنية الفرنسية وأنشأ للجيش أناشيد ليشدو بها أثناء السير، وكانت أنسب أشكال الشعر العربى وأقربها تناولاً بالنسبة لعالم أزهرى الثقافة يحاول محاكاة الأناشيد العسكرية الغربية، هى الموشحة و المسمط » (٢) لذلك فإن النهضة التى شملت العلوم والسياسة والتربية والأدب ... كانت تقتضى فخراً بمصر ، وبنهضتها بعد عثرتها وكبوتها، وما كان يقبل الفخر بدون هذه النهضة ؛ لدواعى الضعف والتخلف التى سيطرت قبلها .

ومن بواعث كتابة الأناشيد أيضا لدى رفاة اهتمامه بطلبة المدارس؛ لأنهم المنوط بهم استمرار تلك النهضة على أساس من الوطنية ، فأنشأ لهم مجلة « روضة المدارس » ووضع لهم الأناشيد ؛ لتكون بمثابة اليد التى تغرس فيهم بذرة الوطنية لتعمق في نفوسهم الصغيرة وتنمو بها قدراتهم لتحقيق نهضة هذا الوطن والتقدم به حديثا فقد « استطاعت بعض المجالات ذات الطابع الخاص أن تقوم بدور له بعض الأهمية في الإرشاد والتوجيه، وكان أخطرها مجلة روضة المدارس ، التى كانت تصدر خصيصا لطلبة المدارس وقد حاول رفاة الطهطاوى عن طريقها بث الوعى في نفوس التلاميذ عن طريق تذكيرهم بأوطانهم، ودفعهم إلى التعلق بها ومحبتها.. » (٣) فكتب - كما سبق - بعض الأناشيد السلسلة للتلاميذ حيث « فرض تعليم الأطفال ضرورة تقديم شعر إليهم يستطيعون إنشاده وفهمه » (٤) وكان اهتمامه هذا بطلبة المدارس غير متوافق مع سياسة الوالى سعيد فقد « تولى سعيد الحكم وليس بالقطر المصري من المدارس التى أنشئت في عهد محمد

(١) عمر الدسوقي، في الأدب الحديث - ٢ ص ١٥٨ .

(٢) س . موريه، الشعر العربى الحديث تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربى ص ٣٣ .

(٣) د. عبد المحسن طه بدر، التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث ، ص ٥١ .

(٤) السابق ص ١٢٩ .

على سوى النذر اليسير فلم يعمل على إحياء ما اندثر منها بل أظهر عدم اكتراثه بشئون التعليم بإلغاء ديوان المدارس (وزارة المعارف) « (١) فكان رفاة بحاجة إلى تقديم أناشيده في صورة سلسة تتناسب مع استعداد الطلبة الذهني والنفسي » ... وعلى ذلك فقد أخذ يقدم للأطفال أناشيد تتغنى ولو بصورة ساذجة ببطولة الجيش المصري، ووثبته الجديدة، ووسط هذا الركام من الصناعة والألغاز قدم أناشيده بهذا الأسلوب البسيط ... « (٢) ومن ذلك قوله :

يا أيها الجنودُ والقادة الأسودُ

إن أمكم حسودُ يعود هامي المدمع

* *

فكم لكم حروبُ بنصركم تـؤوبُ

لم تتنكم خطوبُ ولا افتحامُ معمع

* *

وكم شهدتم من وغي وكم هزمتكم من بغى

فمن تعدى وطغى على حماكم يُصرع (٣)

ولعوامل خاصة برفاة كان هو المستجيب للنهضة، ولوثبة الجيش، ولإنشاء المدارس فقد تعرضت نفسه لمثيرات لوطنيته ، فجعلتها في نفسه جذوة مشتعلة تنفعه دوماً إلى التطوير والزهو بها، وبث بعض مشاعره الوطنية في نفوس الأطفال والشباب فهو « ... يعد أول معبر عن هذا الانتماء الوطنى في الشعر العربى الحديث، وقد حدا به إلى ذلك أموان : الأول أنه فتح عينيه على الدنيا مع ظهور الاكتشافات العظيمة لأثار الفراعنة وحضارتهم، خاصة بعد اكتشاف حجر رشيد، وفك شامبليون لأسرار اللغة الهيروغليفية ... الثانى : فترات الاغتراب المتكررة للطهطاوى التى تبلغ عشر سنوات في باريس (١٨٢٦ - ١٨٣١) والسودان (١٨٥٠ - ١٨٥٤) ولاشك أن سنوات الغربة هذه كانت مثيرا مجدداً لمشاعره

(١) عبد الرحمن الرافعى، عصر إسماعيل حـ ١، دار المعارف ١٩٨٧م، ص ٤٨ .

(٢) د. عبد المحسن طه بدر، التطور والتجديد في الشعر المصرى الحديث، ص ١٢٩ .

(٣) د. طه وادى، ديوان رفاة الطهطاوى ص ١٠٦ .

الوطنية ... » ^(١) فسنو الغربية في فرنسا والسودان لا دخل في أنها كانت محركاً قويا لمشاعر الوطنية في وجدانه وإن كانت السنوات التي قضاها في السودان كانت نفياً في توكر، وإن بدا الأمر غير ذلك فلم « يزل رفاة ناظراً لمدرسة الألسن وقلم الترجمة حتى أمر عباس باشا... بإغلاق المدرسة ... (و) صدر الأمر بإرساله إلى الخرطوم ناظراً لمدرسة تقرر إنشاؤها هناك.. ولكن كيف تتفق نزعة عباس في إغلاق المدارس في مصر، وفقد الشيء لا يعطيه مع قراره بإنشاء مدرسة الخرطوم، وإجابة عن هذا السؤال يكاد يجمع كل من تصدى لترجمة حياة رفاة على أن مدرسة الخرطوم قد خلقت خلقاً لإبعاده إلى السودان » ^(٢) .

ويعرض الكاتب بعد ذلك سبب نفى الخديوي عباس لرفاة فيقول : « ويكاد يجمع الرحالة الذين قابلوا رفاة ويومي في الخرطوم على أن النقطة الفعالة في نفور عباس وكرهه لكثير من الأتراك والمصريين هي أنهم كانوا لا يؤيدون مشروعه الخاص بوراثية العرش... ومن هنا لجأ عباس إلى إبعاد كل من استشعر أنه يقف حجر عثرة في سبيل تنفيذ خطته لوراثية العرش إلى السودان ... ومنهم رفاة الذي كان يرى في نظام وراثية العرش نظاماً يضمن استقرار الأحوال في البلاد ، وقوانين الوراثة عنده على رأس ما يجب المحافظة عليه » ^(٣) لأن عباس كان يريد سلب حق وراثية الحكم من أخيه ، ويمنحه أحد أبنائه. فقد حدثت سنوات الغربية هذه به إلى أن يصلح ويجدد بما يناسب متطلبات المجتمع آنذاك لأن « الشعر مثل أى نشاط إنساني إذا لم تكن له وظيفة اجتماعية تربطه بحياة جماهير المجتمع : صانعة الفنان وصاحبة الفن، فلم يكون له وجود على الإطلاق » ^(٤) فكان للتجديدات التي اقتضاها عصر النهضة مجدّد شعري لا يعبر عنها سواء ، فكانت الوطنيات سواء أكانت في القصائد أم الأناشيد .

كل هذه المتغيرات الحديثة، ونوازع رفاة الوطنية الداخلية التي تأججت بالبعداد والاغتراب، كانت محركاً إلى تجديد من نفس ملكت من الاستعداد والقدرة ما تحقق به ذلك

(١) السابق ص ٣٥ .

(٢) د . أحمد أحمد سيد أحمد ، بحث بعنوان رفاة رافع الطهطاوى في السودان ، مجلة كلية الآداب، جامعة الرياض ، المجلد السادس ١٩٧٩ ص ١٨٦ - ١٨٧ .

(٣) السابق ص ١٩٤ .

(٤) د. طه وادى ، ديوان رفاة ص ٢٨ .

التجديد، ولكن لم تكن ارتسمت أمام عينيه صورة جليلة لهذا التجديد المرجو ، إلا بعد سفره إماما للبعثة التي أرسلها محمد علي إلى فرنسا ، حيث عمل رفاعه على إتقان الفرنسية، فهداه إتقانها إلى حمل كنوزها العلمية والأدبية إلى الشرق بترجمتها، ومن هذه الكنوز الفرنسية التي حظيت باهتمام رفاعه فترجمها إلى العربية " نشيد الثورة الفرنسية " فحين انتصر الفرنسيون على الملكة المستبدة ماري أنطونيت، وجنود أبيها النمساوي « أرادوا أن يتغنوا بأنشودة جديدة حماسية وطنية بدل الأنشودة الفرنسية القديمة التي كانت للهيّاج والغضب، والحروب الأهلية »^(١) فتولى أمر نظم النشيد الضابط (روجيه دي ليل) « وكتب الله النصر والظفر لهؤلاء القوم المجاهدين الأحرار، وكان هذا النشيد خير باعث على الجهاد ومشجع على مواقف القتال والانتصار »^(٢) أما عن سبب تسميته بالمارسليز فلما « ... كان أهل مرسيليا Les Marseillais هم أول من حمله إلى باريس ولقنوه لأهلها فقد أخذ أسمهم، وانتشر في جميع أنحاء فرنسا باسم المارسليلز »^(٣) ولعظيم أثر هذا النشيد على رفاعه نورد بعض أجزائه :

Allon enfant de la patrie
Le jour de gloire est arrivé
Contre nous de la tyrannie
L'étendard sanglant est levé
Entendez – vous dans les campagnes
Mugir ces féroces soldats?
Ils viennent jusque dans nos bras
Égorger nos fils , nos compagnes
Aux armes , citoyens ! formez vos bataillons .^(٤)

فقد تأثر رفاعه بهذا النشيد الفرنسي وبذلك « تتجلى روحه الوطنية في ترجمة نشيد فرنسا القومي – المارسليلز : لأنه أحبه وهاج عاطفته »^(٥) وتأثره بالثقافة الغربية بدأ في

(١) على الغاياتي ، وطنيتي - مطبعة منبر الشرق، القاهرة ، ١٩٤٧ ، ص ٢٨ .

(٢) السابق ص ٣٠ .

(٣) السابق ص ٣١ .

(٤) مصطفى عبد الرحمن، أناشيد لها تاريخ، دار الشعب ١٩٧٤ ، ص ٦٩ .

(٥) عمر الدسوقي ، في الأدب الحديث ، ص ٣٥ .

ترجمته لهذا النشيد، وتأثره بالثقافة الأزهرية ظهر في اختيار نمطى الموشحة والمسمطة متنوعتى الوزن والقافية ليقوم بترجمة النشيد شعراً ولأول مرة فأغلب الظن « أن رفاة رائد هذا الشعر الوطنى، ورائد فن النشيد بصفة خاصة قد تأثر بما قرأ وسمع من شعر فرنسى، وربما تأثر في هذا الباب بالذات بنشيد المارسالييز - نشيد الثورة الفرنسية المعروف الذى ترجمه رفاة ضمن ما ترجم من آثار الفكر الفرنسى. وأغلب الظن كذلك أن رفاة كان على معرفة ببعض نماذج الموشحات التى من خصائصها تنوع الأوزان والقوافى، وقد استطاع رفاة بذكاء أن يطوع هذا القالب الغنائى الأندلسى لمضمونات وطنية وحماسية فكانت بواكير الأناشيد في الأدب الحديث »^(١) ومن هذه الترجمة الشعرية للمارسالييز قوله :

فهيا يا بنى الأوطان هيا فوقت فخاركم لكم تهيا
أقيموا الراية العظمى سويا وشنوا غارة الهيجا مليا
فهيا يا بنى الأوطان هيا
عليكم بالسلاح أيا أهالى ونظم صفوفكم مثل الآلى
وخوضوا في دماء أولى الوبال فهم أعداؤكم في كل حال
وجورهم غدا فيكم جلياً
أما تصغون أصوات العساكر كوحش قاطع البيداء كاسر
وخبث طوية الفرق الفواجر ذبيح بينكم بظبا البواتر
ولا يبقون فيكم قط حبا
فماذا تبتغى منا الجنود وهم همج وأخلاق عبيد
كذا أهل الخيانة والوغود كذاك ملوك بغى لن يسودوا^(٢)

وإن كنت آخذ على النشيد استخدامه كلمة "سويا" حيث أراد بها الشاعر معنى "معاً" ولكن الكلمة تعطى معنى آخر هو "مستوياً" كما ورد في القرآن الكريم ﴿ فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا ﴾^(٣) أى مستويا تام الخلقة .

(١) د. أحمد هيكل، موجز الأدب الحديث، ص ٢٣ .

(٢) د . طه وادى ، ديوان رفاة ، ص ٢٢٥ .

(٣) سورة مريم آية [١٧] .

ولم يكتف رفاة بهذا النشيد الذى ترجمه ليكون نشيدا قوميا ووطنيا للمصريين؛ لأن « النشيد الذى يصلح لأمة لا يصلح لسواها »^(١) لذلك نظم رفاة عدداً من الأناشيد الوطنية الحماسية ، فحين « عمد محمد سعيد باشا... إلى إلحاق فرقة عسكرية بالجيش المصرى، قرّر رفاة محاكاة الأناشيد الفرنسية، وأنشأ للجيش أناشيد ليشدو بها أثناء السير »^(٢) لذلك يعد المارسليلز واحداً من أهم البواعث التى دفعت إلى كتابة الأناشيد ؛ لأنه قرّب الصورة إلى ذهن رفاة، وهدها إلى الشكل المناسب للتجديد الذى يبتغيه ويبحث عنه، ويناسب في الوقت ذاته متطلبات المجتمع المصرى في تلك الفترة .

ولم يختص تأثير المارسليلز برفاة وحده، بل تخطاه إلى غيره من الشعراء الذين عرفوا له قدره، وأثره في إحراز النصر الفرنسى، فأخذوا يعوجون بالفضل له ولو بطريقة غير مباشرة كما فعل على الغاياتى في ديوانه " وطنيتى " حيث جعل مقدمة ديوانه كلها عن ذكر أخبار الثورة الفرنسية، وأسبابها، وعن أحد ضباطها الذى وضع لها نشيداً فحدا بفرنسا إلى النصر، ثم أورد جزءاً من النص في لغته الأصلية ثم ترجمه ترجمة نثرية وفي نهاية ديوانه وضع نشيداً له أسماه " النشيد الوطنى " وهو بذلك إما أنه يريد إثبات الفضل الأول والأخير للنشيد الفرنسى في تأثره به ، وأنه كتب من خلال هذا التأثير المباشر بنشيد الوطنى ، متعبداً جهود رفاة الطهطاوى وأثره في غيره من الشعراء التالين له، أو أنه أراد أن ينال بنشيدته مثل ما نال المارسليلز وصاحبه من شهرة وذيوع، وأن يكون نشيده النشيد الرسمى لمصر .

ويظهر تأثير المارسليلز أيضاً على شاعر آخر هو " محمود محمد صادق " ، وعلى بعض الكتاب الذين أرادوا له مكانة تضاهى مكانة المارسليلز وناظمه، فأخذوا يوردون التشابه الشكلى بين الناظمين، فليس التشابه تشابهاً فنياً ، ولكنه في يوم الميلاد، ويوم التكريم فيقول الكاتب تحت عنوان « تشابه عجيب وتوافق طريف » بين شاعرنا و « وروحيه دى ليل واضع المارسليلز » يقول : « كلا الشاعرين ولد يوم ١٠ مايو، وكلاهما وضع نشيده في شهر إبريل، وتم تلحين ونشر نشيد الشاعر المصرى في أواخر يونيو عام ١٩٣٦ في أسبوع الاحتفال رسمياً بمرور مائة عام على وفاة الشاعر الفرنسى في (٢٦ / ٦ / ١٨٣٦) ... وكلاهما وضع نشيده بعد الثلاثين، فحاربه شيوخ الأدب، ثم نسيته الثورة ومعاصروه حتى

(١) عمر الدسوقي، في الأدب الحديث حـ ٢، ص ١٥٩ .

(٢) د. شفيق السيد، د. سعد مصلوح، الشعر العربى الحديث تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربى ص ٣٣ .

حظيا أخيرا بشرف العطف الملكى (الملك لويس فيليب، والملك فاروق الأول ... » ^(١) وكما قلت فإن هاتين المحاولتين ربما أرادا بهما أن تحظى أناشيدهما بنفس الحظوة والشهرة اللتين حازهما المارسلينز وصاحبه ، والذي كان لرفاعة الفضل والسبق في الاطلاع عليه وترجمته، ومحاكاته، فرفاعه كان الوسيط وإن لم يعترف أحد بوساطته، وزعموا المباشرة بينهم وبين النشيد .

النشيد بين الجدة والقدم :

الواضح من كل ما سبق أن رفاعة هو رائد شعر الأناشيد، والشعر الوطنى في العصر الحديث، والسؤال الآن هل الأناشيد نمط جديد على الشعر العربى ظهر في العصر الحديث مع بداية النهضة ؟ أم أن له جذوراً ممتدة فى الأدب العربى القديم ؟ لكى نجيب على هذا السؤال أعرض فى البداية لآراء فريقين لكل منهما رأى مختلف فى هذا الأمر :

الأول : يرى أن النشيد شكل محدث وطريف بداه رفاعة، ولم يعرفه الشعر العربى فى عصوره المختلفة، يقول س . موريه « بيد أن أهم إنجاز تحقق على يد رفاعة - الذى اتفق له أن كان نتاجاً لمزيج طريف من الثقافتين الأزهرية والفرنسية - وهو تأثره بالشعر الفرنسى فى إحيائه للشكل المقطعى لحمله موضوعات جديدة على الشعر العربى . ولقد اتخذ هذا الشكل مسارين، أولهما ترجمة الشعر الفرنسى وثانيهما تأليف أناشيد وطنية للجيش والمدارس فى مصر ... » ^(٢) وهو صرح فى نصه بأن تأليف الأناشيد الوطنية للجيش والمدارس كان جديداً على الشعر العربى كله، ونسب الفضل فى هذا التجديد للثقافة الفرنسية ويقول د . أحمد بدوى « كما أن هذا اللون من شعر رفاعة الوطنى كان جديداً على الأدب العربى مما يسمح لنا بأن نقرر أن رفاعة قد أدخل تجديداً فى الشعر العربى الحديث » ^(٣) ويقول مؤكداً نفس الرأى « ولا شك أن رفاعة كان رائداً من رواد التجديد فى الشعر العربى فقد تغنى طلاب المدارس بأناشيده التى كتبها لهم، ولاشك أنه من بين هؤلاء، الطلاب شعراء تخرجوا فى هذه المدارس، وفى وعيهم صورة لذلك التغيير والتنويع فى القوافى ... » ^(٤) ويقول الأستاذ عمر الدسوقي « ولقد كان للنهضة القومية كما رأيت أثر بارز فى الشعر الحديث، وكانت النهضة السياسية،

(١) محمود محمد صادق، من أدب الثورات القومية وحرب التحرير، ص ٥٥ .

(٢) د. شفيق السيد، د . سعد مصلوح ، الشعر العربى تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربى ص ٢٩ .

(٣) د. أحمد أحمد بدوى، رفاعة رافع الطهطاوى ص ٢٥٠ .

(٤) د. حسنى عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربى حـ ٢ طواهر التجديد ص ٦٧ .

ويقظة الأمة من العوامل الفعالة في هذا الشعر، ولقد وجدلون جديد من الشعر السياسى في هذه الحقبة، وهو الأناشيد القومية «^(١) ويقول د . أحمد هيكل منضويا لنفس رأى » وأغلب الظن كذلك أن رفاة كان على معرفة ببعض نماذج الموشحات التى من خصائصها تنوع الأوزان والقوافى، وقد استطاع رفاة بذكاء أن يطوع هذا القالب الغنائى الأندلسى لمضمونات وطنية وحماسية فكانت بواكير الأناشيد في الأدب الحديث «^(٢) ويقول أحد الباحثين عن صالح مجدى ومحاولاته في نظم الأناشيد إنها « تعد الأولى من نوعها في تاريخ مصر الحديث، وهذه الأولوية تعفيها مما شابها من أوجه القصور «^(٣) وبذلك كله يتضح لنا أن هذا الفريق الأول حكم بجدارة هذا الشعر وظهوره على يد رفاة وتلميذه من بعده .

الثاني : يرى أن النشيد فن شعري له أصوله العربية، فقد وجدت له بعض النماذج البدائية في عصور الشعر المختلفة، وإن كانت هذه النماذج لا تمثل النشيد الذى تبلور بشكله الحالى تماما، ولكنها تومئ إليه، وتكاد تُعد الصورة الأولى له التى تم ضبطها وتعديلها بعدد من الضوابط حتى غدت وكأنها صورة مختلفة عن أصولها .

وقد أشار بعض الشعراء والدارسين إلى وجود الأناشيد في الشعر العربى القديم، وإن كانت لم تتعد طور الإشارة عند بعضهم ، مثل محمود أبى الوفا حيث قال : « ... هل أضرب الأمثلة؟ هل أذكر الشواهد ؟ هل أعمد إلى المقارنات بين الأناشيد في عصورها المختلفة ؟ أم اعتذر بضيق الوقت، أو ضيق المجال ؟ «^(٤)، ومن الواضح أن الشاعر لم يقصد بالمقارنة هنا المنهج المقارن بمعناه الاصطلاحي ، الذى يستلزم ممارسة المقارنة في أكثر من لغة مختلفة ؛ لأن الشاعر قال " في عصورها المختلفة " ولم يقل في لغاتها وأماكنها المختلفة، فهو يقصد النشيد العربى عبر عصور الشعر العربى المختلفة ، ولكن الشاعر لم يلمح إلى أى منها فسي أى عصر من هذه العصور .

(١) عمر الدسوقي ، في الأدب الحديث حـ ٢ ص ١٥٨ .

(٢) د. أحمد هيكل، موجز الأدب الحديث، ص ٢٣ .

(٣) أحمد عبد الحى محمد يوسف، شعر صالح مجدى : دراسة فنية، رسالة ماجستير بكلية آداب القاهرة ١٩٨٢ ، ص ٧١ .

(٤) محمود أبو الوفا، أناشيد وطنية، مكتبة وهبة ١٩٦٧، ص ٧ .

ولكن يشير الأستاذ عمر الدسوقي إلى بعض المحاولات الحماسية في الشعر القديم فيقول « ولقد كان لنشيد المارسليلز أثر عظيم في الثورة الفرنسية وقد ترجمه رفاعه بك إلى العربية شعراً ، ولكن النشيد الذي يصلح لأمة لا يصلح لسواها ، وقديما كان الفارس العربي يرتجز البيتين والثلاثة قبل المعركة ليثير في نفسه الحماسة ويوهن من قوى خصمه المعنوية ولكنه كان نشيدا فرديا ينشده صاحبه لساعته »^(١) . فهو نشيد ولكن تقوضت فيه بعض الشروط التي وضعت لصحة النشيد وجودته وهما شرطان : الأول أنه نشيد فردي ، يثير به حماسه الشخصي ، والنشيد يُرجى منه الإثارة العامة . والثاني في قوله " ينشده صاحبه لساعته " فهو ليس صالحا لكل زمان . ومثال هذه الأراجيز كثير في الشعر العربي ، ومنها قول الحجاج بن غزيه الأنصاري في معركة الجمل :

يا معشر الأنصار قد جاء الأجل إني أرى الموت عيانا قد نزل
فبادروه نحن أنصار الجمل ها إنها بدر وأحد في العمل^(٢)
ومنه قول قيس بن سعد :

أنا ابن سعد وأبى عباده والخزرجيون رجالٌ سادة
ليس فرارى في الوغى بعباده إن الفرار للفتى قلاده
يا ذا الجلال لقتى الشهادة شهادة تتبعها سعاده^(٣)

وقول " أبو جهمة الأسدي " من أنصار على وهو يقاتل :

أنا أبو جهمة في جلد الأسد علىّ منه لبد فوق لبد
أقتل أهل الشام أشباه النقد ولا أهاب جمعهم ولا العدد^(٤)

وظهرت أيضا الأراجيز الحماسية في أيام العرب في الجاهلية كيوم " ذى قار " فمن « الأناشيد الحربية والأراجيز الحماسية التي تتأشدها العرب في ذلك اليوم ، وحضّ بها بعضهم بعضا على القتال ما قالت امرأة من عجل من بني شيبان :

(١) عمر الدسوقي ، في الأدب الحديث حـ ٢ ، ص ١٥٩ .

(٢) ابن أعثم ، الفتوح ، حـ ٢ ، دار الندوة الجديدة بيروت ١٩٧٥ ، ص ٣٣١ .

(٣) السابق حـ ٣ ص ٦٢ .

(٤) السابق ص ٧٦ .

إن تَهْزَمُوا نَعَاتِقَ ونَفْرَشَ النَّمَارِقَ
أو تُهْزَمُوا نَفَارِقَ فِرَاقَ غَيْرِ وَامِقَ

إلى غير ذلك من الشعر الذى ينطلق دفعا دفعا ، ويصور بلفظه وموسيقاه مواقف الشدة ، وحركات الشدة ، وحركات الهجوم ، وومضات الأسنة ، والتحام الأبطال بالأبطال وانفجارات الصدور والنفوس « (١) وكذلك أيضا ما قيل في حرب البسوس فمن « الأناشيد الحربية والقصائد الملحمية التى قيلت في حرب البسوس قول مدة مخاطبا ابنه جساس :

فإن تكُ قد جنيت على حربا تَغْصُ الشَّيْخُ بِالماءِ القُراحِ
جمعتَ بها يديك على كليب فلا وَكَلٌ ولا رَثُ السَّلاحِ
ولكنى إلى العلات أجرى إلى الموت المحيط مع الصباح
وإنى حين تشتجر العوالى أعيد الرمح في إثر الجراح
شديد البأس ليس بذى عيَاء ولكنى أبوء إلى الفلاح
سائبس ثوبها وأذبُ عنها بأطراف العوالى والصَّفاح
فما يبقى لغرته ذليل فيمنعه عن القدر المتاح
وأجملُ من حياة الذل موتٌ وبعض العار لا يمحوه ماح (٢)

ويقول محمد سعيد العريان في حديثه عن الرافعى وأناشيده : « وإنك لترى الرافعى في هذه الأغاني والأناشيد له طابع وروح غير ما نعرف له في سائر شعره، فتؤمن غير مضلل أن الرافعى هبة الزمان للعربية ؛ ليزيد فيها هذا الفن الشعرى البديع ، الذى تقطعت أنفاس شعراء العربية دونه منذ أنشد شاعرهم في الزمان البعيد: نحن بنو الموت إذا الموت نزل « (٣) وهذا البيت الذى أشار إليه العريان للشاعر " الأعرج المعنى " مقتطع من قصيدته التى يقول فيها :

(١) لجنة من أدباء الأقطار العربية، الفخر والحماسة، دار المعارف ١٩٦٨، ط ٢ ، ص ٥٧ .

(٢) السابق ص ٥٨ - ٥٩ .

(٣) محمد سعيد العريان، حياة الرافعى، مطبعة الرسالة ١٩٣٩ ، ص ٦٦ .

أنا أبو بَرزّة إذ جدّ الوَهْلُ
خلقتُ غيرَ زُمْلٍ ولا وِكلٍ
ذاقُوةً وذا شِبابٍ مقتبِلٍ
لا جزع اليوم على قرب الأجلِ
الموت أحلى عندنا من العسلِ
نحن بنو ضبّة أصحابُ الجملِ
نحن بنو الموت إذا الموت نزلِ
ننعى ابنَ عفانٍ بأطرافِ الأسَلِ
ردوا علينا شيخنا ثم بَجَلِ
إن عليا هو من شر البَدَلِ
إن تعدلوا بشيخنا لا يُعتدلِ
أين الوهاذُ وشماريحُ القُللِ « (١) .

وإن كانت القصيدة كلها لا تحتوى إلا على بيتين أو ثلاثة يمكن أن تؤدي معنى الحماسة . وأرى أن هذا الشاعر قد تأثر فيها بقصيدة حسان بن ثابت التي جاءت على نفس الروى ويقول في آخرها :

نحن في البأس إذا البأس نزلُ (٢) .

وإن كانت هذه النماذج كما رأينا إنما تشتمل على أبيات قليلة تؤدي المعنى الحماسي، بالإضافة إلى أن الأراجيز السابقة كلها، إنما تتدرج أكثر تحت غرض الفخر الشخصي. ولكني عثرت على بعض النماذج التي رأيت أنها أكثر قربا من طبيعة النشيد ، كما هو الآن حيث تتضح أكثر في هذه النماذج معانى الحماسة الجمعية، ومن أهم هذه النماذج قول على رضي الله عنه في حربه مع معاوية بن أبي سفيان حيث « تقدم على ومعه نيف على عشرة آلاف

(١) د . نايف محمود معروف، ديوان الخوارج، دار المسيرة، بيروت ١٩٨٣ ، ص ٢٢- ٢٣ .

(٢) وليد عرفات، ديوان حسان بن ثابت حـ ١ ، لندن ١٩٧١ ، ص ٦٨ .

من بنى مذبح ممن يريد الموت قد وضعوا أسيافهم على عواتقهم ما يبين منهم إلا
الصدق، وعلى رضى الله عنه يقدمهم وهو يقول :

دبوا دبیب النمل لا تفوتوا وأصبحوا في حركم وبيتوا
كى ما تنالوا الدين أو تموتوا أو لا فاتى طالما عصيت
قد قلت ما جئنا فجئت ليس لكم ما شئتم فشئت
بل ما يريد المحيى والمميت^(١) .

ومقدمة ابن اعثم لهذا النص تدل على أنه قال الأبيات قبل بداية القتال ، فهو نشيد يثير به
عزائم المقاتلين، ويلهب حماسهم .

ومثال آخر للإمام على يدعو للجهاد وعدم التراجع خشية بلوغ الأجل :

حياز يَمَك للموت (م) فإن الموت لا قىكا
ولا تجزع من الموت فقد حَلَّ بوايكَا
فقد أعرف أقواماً وإن كانوا صـعاليكا
مصاريح إلى النجدة وللفى مستاريكا^(٢)

ومن ذلك أيضا قول النساء يثرن المشركين في غزوة أحد :

نحن بنات طارق نمشى على النمارق
إن تقدموا نعانق أو تحجموا نفـارق
فراق غير وامق^(٣)

وقول هند بنت عتبة تحرضهم في أحد :

ويها بنى عبد الدار ويها حماة الأديار
ضربا بكل بـتار^(٤)

(١) ابن اعثم، الفتوح ج ٣ ، ص ٢٩٥ .

(٢) ابن اعثم، الفتوح ج ٤ ، ص ١٣٨ .

(٣) صالح المهدي، الشعر والفنون، بحث بعنوان الأغنية السياسية والنشيد الوطنى، دار الحرية بغداد ١٩٧٤،
١٢٤ .

(٤) عبد السلام هارون، تهذيب سيرة ابن هشام ج ١ ، دار سعد، مصر ١٩٥٥، ص ٢٣٢ .

ومن ذلك أيضا قول المغيرة بن الحارث بن عبد المطلب محرضا الناس على القتال
مساندة لعلی :

يا شرطة الله صبرا لا يهولكم جيش ابن حرب وإن الحرب قد ظهر
وقاتلوا كل من يبغى قتالكم فإنما النصر في الهيجا لمن صبرا
إن كان عمار قد أودى فلا تهنوا وقاتلوا القوم لا تولوهم الدبرا
شقوا الصفوف بحد السيف واحتسبوا في ذلك الخير وارجوا النصر والظفيا
ولا تخافوا ضلالا لا أبا لكم سيحفظ الدين والدنيا لمن نصرا « (١)

وأغلب من نقب للنشيد عن أصوله العربية القديمة كانت أمثلتهم جميعها للنشيد الحماسي ،
الذي يقال لنصرة خليفة ، أو مذهب سياسى كما سبق مع " المعنى الخارجى " مثلا . ولكنى
وجدت تعزيزا لما سبق من نماذج بعض النصوص ، التى يمكن أن نعدّها بوابر النشيد الدينى
فيقول حجر بن عدى :

يا ربنا سلم لنا عليا سلم لنا المذهب التقيا
المؤمن المسترشد المرضيا واجعله هادى أمة مهديا
لا أخطل الراى ولا بغيا واحفظه ربى حفظك النبيا (٢)
وقول أبى شريح الخزاعى :

يارب أقصم كل من يريدنا وكذ إلهى كل من يكيدنا
حتى يرى معتدلا عمودنا إن عليا صادقا يقودنا (٣)

وقبلهما الأنشودة الشهيرة التى استقبلت بها بنات بنى النجار الرسول صلى الله عليه وسلم
بمناسبة الهجرة ووصوله للمكان المعروف بثنية الوداع من المدينة المنورة :

طلع البدر علينا من ثنيات الوداع
وجب الشكر علينا ما دعا لله داع

(١) ابن أعثم ، الفتوح جـ ٢ ، ص ٢٧٠ .

(٢) السابق ، ص ٢٤٦ .

(٣) السابق ، ص ٢٤٦ .

أيها المبعوث فينا جئت بالأمر المطاع (١)

وإن كان المؤرخون لم يتفقوا في أن هذه الأنشودة قيلت في وقت الهجرة فمن « أقوال العلماء في وقت إنشاد هذا النشيد أن إماء أهل مكة قلن في رجوعهم عند لقاء النبي ﷺ - يوم الفتح وأن الوداع مراد بمكة، ومن الأقوال في تاريخ هذا النشيد " طلع البدر علينا " أنه عند مقدم خير الخلق ﷺ المدينة من غزوة تبوك ... » (٢) .

ولكن الخلاف في موضع وزمان إنشاد هذا النشيد لا ينفي وجوده وهذا ما يهمننا في هذا المقام . وربما كانت بداية إنشاده عند الهجرة ثم تردد بعد ذلك في غزوة تبوك وفي الفتح .

وهناك بعض الجمل الموزونة التي جاءت على لسان النبي ﷺ وقامت بما يقوم به النشيد من التجميع والتحميس، كما حدث في غزوة حنين حين تفرق المسلمين وجزعهم لفرية انتشرت بأن النبي قتل فرفع صوته قائلا :

أنا النبي لا كذب أنا ابن عبد المطلب

والبيت كما نرى على مجزوء الرجز ، ومصرع ، وكأن النبي ﷺ استخدم ما في التصريع من قدرات رنانة ليكون لها القدرة على الإسماع، والتجميع وإعادة الحماس، فارتد إليه المسلمون، والتفوا حوله لتتحول الهزيمة إلى نصر .

وهناك بعض العبارات التي جاءت على لسان النبي ﷺ وتذكر على أنها من أناشيد العمل فقد « كان رسول الله ﷺ ينقل اللبن مع القوم في بناء المسجد وهو يقول :

هذا الحمال لا حمال خيبر هذا أبر بنا وأطهر

وقوله ﷺ في وقت حفر الخندق :

لا همَّ لا خير إلا خير الآخرة فأنصر الأنصار والمهاجرة » (٣)

(١) إسماعيل الأنصاري، بحث بعنوان : نشيد الفرح بمقدم النبي ﷺ ، مجلة البحوث الإسلامية الرياض، المجلد الأول العدد الثالث ص ٢٩٨ .

(٢) السابق ، ص ٣٠٠ .

(٣) أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين ج ٢، عالم الكتب د . ت ص ٢٤٢ .

وكانها نوع من أناشيد العمل التي تُلهى العاملين عند إنشادها وترديدها عن الشعور بالتعب والنصب .

والنماذج التي معنا وتشير إلى بوادر الأنشودة ليست قصراً على العصر الجاهلي أو عصر صدر الإسلام فمنها ما وُضع أثناء الحروب الصليبية فقد « رأينا نور الدين يسأل العماد أن يعمل له دوبيئات في معنى الجهاد على لسانه مثل قوله

للفزو نشاطي وإليه طربي مالى في العيش غيره من أرب

بالجد وبالجهاد نجح الطلب والراحة مستودعة في التعب ^(١)

وبذلك يتضح لنا أن المعاني الحماسية كانت متواجدة في الشعر منذ القديم وإن كان الوجود ليس كبيراً أو مطرداً ، وإنما كانت بعض المحاولات التي ترسل ومضات كشفية من حين لآخر ، ولكنها لم تستطع قديماً أن تبصّر بطبيعة هذا الفن الشعري الخاص ، إلى أن كان العصر الحديث فأخذ مكانه بين الفنون الشعرية الأخرى .

ولم تكن بالطبع فكرة الوطنية بمعناها السياسي الجديد لها وجود قديماً وقبل عصر النهضة الحديثة وإنما كان يُكتب كما رأينا لنصرة قبيلة أو مذهب سياسي . أما في العصر الحديث فقد كتب رفاة أناشيده ؛ ليثير ويهيج المشاعر الوطنية داخل النفوس ؛ ويسمعوا صوت الوطنية ومطالبها ، فقد جعل للوطنية صوتاً خارجياً مذكراً ، بدلاً من الاعتماد على الضمير الوطني لكل شخص ؛ لأنه بذلك يكون له حرية التصرف في نفسه بإسكات صوت الوطنية فيها رغبة عن القيام بتكاليفها كما يقول الشابي :

وتسكت في النفس صوت الحياة الأبقى إذا ما تغنى صداد

فقد جعل رفاة ومن استن طريقه قوة خارجية من خلال الأناشيد تذكي نيران النفوس الثائرة، وتزعج من استكان ورضى بالحال، وفي هذه المرة لن يملك الإنسان وحده، إسكات صوت الوطنية والحماسة لأنه ليس مطلقه، ولن يملك معه إلا الاستجابة له .

ثم تلقى صالح مجدى راية هذا الشعر من أستاذه رفاة فكتب خمس عشرة وطنية ووضعها في نهاية ديوانه، وإن كان بعض الكتاب لا يعدون هذه الوطنيات أناشيد حيث إنها

(١) محمد عرفة حامد المغرب، شعر الحماسة ودوره في الحروب الصليبية ، رسالة ماجستير بكلية لغة عربية جامعة الأزهر ١٩٨٠، ص ٣٥٦ .

تقترب أكثر من طبيعة القصائد التاريخية التي تعرض للولاء وأعمالهم في مصر على مر العصور، ولكننا نعد هذا الأمر نوعاً من قصور البداية لأن صالح مجدى أراد منها مضاهاة ما بدأه رفاة وهو كتابة أناشيد للجيش ومدح فيها الخديوى فلما « أحييت على المرحوم صاحب الديوان ترجمة الكتب العسكرية للعساكر المصرية في حياة المرحوم محمد سعيد باشا، خديوى مصر نظم خمس عشرة مزدوجة سماها بالوطنيات امتدح بها المرحوم سعيد باشا وعرضت على مسامحه رحمه الله فصدرت منه إشارة عالية بتلحينها على الموسيقى العسكرية في أداء التحية لدى التشريفات الخديوية والاستقبالات العمومية والمواسم الميلادية »^(١) ويقرر د . أحمد هيكل نسبة هذه الوطنيات إلى الأناشيد فيقول « ... كذلك نظم صالح مجدى تلميذ رفاة - طائفة من الأناشيد التى نراها في نهاية ديوانه... »^(٢) ويقول س موريه قاصراً التأثير برفاة في كتابة الأناشيد على صالح مجدى وحده « ولا نجد - فيما خلا رفاة - من كتب أناشيد عسكرية ومدرسية سوى تلميذه صالح مجدى (١٨٢٦ - ١٨٨٠) »^(٣).

ولم يكن إصرار مجدى على مدح سعيد ، والتغنى بسيرته في أناشيد هذه بعداً عن الهدف ، الذى هو الاعتناء بالجيش ووثباته ؛ لأن الاهتمام بسعيد كان مبدخه عنايته هو ذاته بالجيش حيث إنه « بذل جهداً كبيراً في سبيل ترقية الجيش من الوجهتين المادية والمعنوية، وصبغه بالصبغة الوطنية، ذلك أن الجيش كان قد اضمحل في عهد عباس الأول كما تقدم بيانه، وفقد الروح التى كانت تفيض عليه صفات العظمة والبطولة في عهد محمد على وإبراهيم فعمل سعيد على أن يرد إلى الجيش صبغته الوطنية، وبذل جهداً كبيراً في إصلاح حالته ... وعلاوة على هذا فإن سعيد باشا عنى بترقية حالة الجنود، والترفيه عليهم من جهة الغذاء والمسكن والملبس، وحسن المعاملة، حتى أخذوا يشعرون أنهم تحت لواء الجيش أحسن حالاً مما كانوا عليه في قراهم »^(٤) وهذه الوطنيات المجدية هى من سمات التطور الشعرى في هذه الفترة بل تُعد « أبرز ما يقدمه الشاعر من سمات التطور ... وتتكون من مجموعة من الأناشيد سماها الوطنيات يمدح فيها سعيد باشا وجهوده، وذلك يفسر ما سبق أن قدمناه من

(١) صالح مجدى، ديوان صالح مجدى، المطبعة الأميرية ١٣١١ هـ ، ص ٣٩٢ .

(٢) د . أحمد هيكل، موجز الأدب الحديث ، ص ٢٠ .

(٣) د. شفيق السيد، د . سعد مصلوح، الشعر العربى تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربى، ص ٣٥ .

(٤) عبد الرحمن الرافعى، عصر إسماعيل حـ ١، ص ٣٤ - ٣٥ .

أن عصر سعيد كان خيرًا على المصريين سواء في الجيش أو الوظائف العامة، وقد حازت هذه الأناشيد رضى الوالى، ولحنتها فرقة موسيقى الجيش لتتغنى بها فى المناسبات، وتتميز بهذه التسمية الخطيرة إلى جانب سهولتها فى التعبير، والحقيقة أن هذه الوطنيات تعتبر جديدة على العصر باتجاهها، وطريقة تناولها لموضوعها « (١) وهذه التسمية الخطيرة ربما كانت هى الباعث الذى حدا بالغاياتى بعد سنوات إلى أن يسمى ديوانه بـ " وطنيتى " حيث أخذ معنى الوطنية يحتل موضعًا خاصًا من اهتمام الأدباء فكانت البداية هى كتابة عدة وطنيات أو أناشيد وطنية وعسكرية فى الديوان ثم كلمة الوطنية صارت من القوة والشهرة بمكان جعلها تُطلق ولأول مرة على الديوان، ويُعنون بها .

ومن الأناشيد التى وضعها صالح مجدى قوله :

وجنودنا يوم الغبار قلبوا اليمين على اليسار
وشهيدهم للخلد سار متحيا بحلى الفخار
من بعد ما كسر السواد
وسيوفنا عند القراع تشفى الرؤوس من الصداغ
وصغيرنا شبل البقاع يخشاه فى الكر الشجاع
ويفر منقطع النجاد
وعميدنا الليث الشديذ فى الحرب طالع سعيذ
وبرأيه السامى السديد سيكون تأييد جديد
للدين فهو له عماد
لم لا وذا الصدر النبيله شبل تأسد عن أبيه
هو فى الحكومة يفتفيه ويصد عن مصر السفيله
ويرده أى ارتداد

(١) د . عبد المحسن طه بدر، التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث، ص ١٣٠ .

وبذوق دولته السليم وسلوك حضرته القويم
أنشأ معسكره النظيم فسمّا على الطرز القديم
بثباته والاتحاد^(١) »

ولكن يؤخذ على صالح مجدى أنه لم يطور في أناشيده عما كانت عليه مع أستاذه ، وإنما زادها كما بوضعه لخمس عشرة وطنية في ديوانه، وإن كان بعض القصود في أناشيده لا يضير محاولاته ؛ لأنه تابع لبداية ويكفيه أنه أكدها أما مسألة ارتقاء النشيد وتطوره فتُعزى إلى التالين له .

ومن الأناشيد التى جاءت في هذه الفترة واتخذت مدح الخديوى سعيد واجهة لها نشيد محمود صفوت الساعاتى ويقول فيه :

مذهب

بسعيد الدولة في الدول نلنا التشريف على الأول
ولمصر فخر لم يزل بولى النعمة لم يزل

دور

من ذا في المجد يدانينا والسؤدد بعض.. مبانينا
ومعاني نيل معانينا قد طال عناه ولم ينل

دور

تحمى الأوطان موازيننا كسوالفنا .. وموازيننا
فأرادينا .. بأرضينا أسد ربضت بين الأسل

دور

قوموا بفرائض نعمته واخشوا من صارم نعمته

(١) صالح مجدى، ديوانه، ص ٣٩٦ .

فالبحر ترى في لُجّته أملاً مُمتزجاً بالأجلِ

دور

سيروا في ظلّ بيارقه واستسقوا وبل بوارقه

وحذارٍ وقع صواعقه فالسم كمين في العسلِ

دور

ملك بالهبيّة مظهره أبدأ نرجسوه .. ونحذرهُ

كالسيف يروكك جوهـره وبمـتنيـه أجل البطـل^(١)

وكما يبدو فإن هذا النشيد قريب الشبه جداً من أناشيد رفاة، وصالح ومجدى .

النشيد من الثورة العراقية إلى الثورة القومية :

الفترة من ثورة عرابي إلى الثورة القومية (١٨٨٢ - ١٩١٩ م) كانت مثار جدال بين الكتاب ، من حيث الحكم بوجود الأناشيد أو افتقادها . فأغلبهم يرون أن الأناشيد توقفت في هذه الفترة ، ثم بعثت بقوة من جديد مع أحداث الثورة القومية ١٩١٩ م فيقول الأستاذ عمر الدسوقي « بيد أن شعراء القرن التاسع عشر الذين أتوا بعد رفاة الطهطاوى، لم يُعنوا بهذا النوع من الشعر إذ لم تكن الأمور السياسية بمصر على ما يرام، وتوالى عليها النكبات بعضها في إثر بعض، وانتهت بالاحتلال المشؤوم، ثم بوضع الحماية على مصر فلما كانت الثورة القومية في سنة ١٩١٩ م تبارى الشعراء في وضع الأناشيد القومية وقد نجح بعضها، ولم ينجح كثير منها »^(٢) . وإن كان الكاتب غبن مجهودات صالح ومجدى في هذا المضمـار فهي أكثر جلاء من السهو عنها .

ويقول أحد الباحثين « ومن الملاحظ أن الأدباء لم يلتفتوا إلى موضوع الوطن والوطنية بعد محاولات مجدى، إلا بعد حقبة طويلة من الزمن، فعلى الرغم من أن هذه الوطنيات قد قيلت في معظمها - خلال العقد الأول من النصف الثاني للقرن التاسع عشر إلا أنها لم تتطور، وكان يؤمل أن يمسك الشعراء التالون الخيط ... ورغم ما طرأ على الحركة الشعرية

(١) محمود صفوت الساعاتي ، ديوانه ، مطبعة المعارف ١٩١١ ص ٨٨ - ٩٠ .

(٢) عمر الدسوقي في الألب الحديث ح ٢، ص ١٥٨ .

من تغيير على يد البارودى، وإسماعيل صبرى إلا أن واحداً من هؤلاء لم يتمكن من إيجاد نشيد يعبر عن روح المصريين ولم يظهر هذا النشيد لأول مرة إلا عندما أنشد سيد درويش بلادى.. بلادى في ثورة ١٩١٩ «^(١)»، وإن كان الأستاذ العقاد يقف على النقيض مما سبق حيث يقول «... فلم نعرف في هذا العصر فترة قد امتلأت بضروب الأناشيد والسلامات على مختلف ألحانها وموضوعاتها كما امتلأت بها الفترة من أيام الثورة العربية إلى أيام الثورة القومية التى أعقبت الحرب العالمية الأولى»^(٢) ولكنى أرى أن الامتلاء الذى قصده العقاد يخص فترة ١٩١٩ وما بعدها، ولكن ليس من المعقول في نفس الوقت أن نتخيل الزمن من (١٩٨٢ إلى ١٩١٩) خلوا من الأناشيد تماماً ويكون فجوة بين ظهور هذا الشعر ونشأته من ناحية، وانتشاره وقوته من ناحية أخرى .

فهذه الفترة إن لم تكن ملأى بالأناشيد ، فلم تخلُ من عدد منها بالفصحى والعامية ، يقول الزعيم محمد فريد « ومما يزيد سرورى أن شعراء الأرياف وضعوا عدة أناشيد وأغانٍ في مسألة دنشواى، وما نشأ عنها، وفي المرحوم مصطفى كامل باشا ومجهوداته الوطنية، وفي موضوع قناة السويس، ورفض الجمعية العمومية لمشروعها وأخذوا ينشدونها في سمرهم وأفراحهم ... »^(٣) فقد عثرت على بعض النماذج التى تنتسب إلى النشيد في الفترة المذكورة ، من هذه الأناشيد مقطوعة جاءت بعنوان (الوطن) لمصطفى صادق الرافعى ١٩٠٣ يقول فيها :

بلادى هواها في لساني وفي دمي يمجدها قلبي ويدعو لها فمى
ولا خير فيمن لا يحب .. بلاده ولا في حليف الحب إن لم يتيم
ومن تُؤوّه دار فيجد فضلها يعيش حيوانا فوقه كل أعجم
ألم تر أن الطير إن جاء عشه فأواه في أكنافه يترنم^(٤)

(١) أحمد عبد الحى محمد يوسف، شعر صالح مجدى، دراسة فنية ص ٧٠ .

(٢) عباس العقاد، يوميات العقاد ح ٣ ، مقالة بعنوان الأناشيد الوطنية، دار الشعب ١٩٧٠، ص ٣٠٣ .

(٣) على الغاياتى، وطنيتى، ص ١٢ .

(٤) مصطفى صادق الرافعى ، ديوان الرافعى ح ١، المطبعة العمومية مصر ١٣٢١هـ ، ص ٢٣ .

وهناك نشيد آخر يمكن أن ينسب إلى النشيد الديني ، أو يُعد البداية له، وهو نشيد (إيقاظ) للشاعر أحمد الكاشف ١٩٠٣ ، الذي يدعو فيه بنى الإسلام جميعا إلى الغيرة على الإسلام، والنهوض لنصرته من الإفرنج فيقول :

يا بنى الدين أما من سامعٍ مشتكى هذا الأسير الضارعِ
يتمنى رافة من شافعٍ أو غيور عزمه يتقَدُّ
يدرك العونَ به من يستعين

يا بنى الإسلام والنصح وجبُ فيكم تركاً وفرساً وعربُ
إن للإفرنج فيكم مضطرب أصبح الشرق به يرتعدُ
مستجيراً مستكناً مستكين

يا بنى الإسلام هذا أملُ فيه لله المقامُ الأولُ
فانهضوا واسعوا إليه تصلوا ويكن منكم على الدين يدُ
يزدهى فيها على مر السنين^(١)

ثم نجد نشيداً آخر لعلى الغاياتى في نهاية ديوانه " وطنيتى " حيث صدرت الطبعة الأولى له ١٩١٠ م وجاء فيه :

نحن للمجد نسـيرُ ولنا الله نصـيرُ
ليس يثنينا نذير عن بلاد تسـجير
وعباد في حـدادُ

كيف ترضى بالممات وزمان الموت فـاتُ
إنما الدسـتور آت فـلـينـا بالثـبات
عند آمال البلاد

نحن شعب لا نُضام قبل أن نلقى الحمـامُ

(١) أحمد الكاشف، ديوان أحمد الكاشف حـا، جريدة الراوى اليومية ١٩٠٣، ص ١٠٩ .

فعلى النيل السلام من فتاه المستهام
 يوم يقضى في الجهاد
 في هوى النيل السعيد ميت القوم شهيد
 ذكره حتى جديد يومه للشعب عيد
 فيه ذكرى للرشاد
 مرحبا بالفوز لاح وانجلي ليل الكفاح
 وشدا طير الصبح أدرك الشعب الفلاح
 وقضت مصر المراد
 نحن للمجد نسير ولنا الله نصير
 ليس يثينا نذير عن بلاد تستجير
 وعباد في حداد (١)

وإن كانت هذه النماذج لا تُعد كمًّا محتسبًا ، إذا ما قورنت بالسنوات التي احتوتها ، والتي تقترب من سبعة وعشرين عاما بين الثورتين .

أما أسباب هذه الندرة في تلك الفترة فمنها :

١- أن رفاة كتب أناشيده بداية وتبعه مجدى من أجل الجيش، أما بعد ثورة عرابي - وهى ثورة الضباط على الحاكم لسوء معاملتهم ، وتفضيل الأتراك عليهم فقد تم تسريح الجيش المصرى (٢) .

٢- محاولة الشعراء الرجوع إلى الشعر القديم بمحاكاته ، ومعارضته نهوضا به ، وبعثا له فكان نتيجة لذلك حفاظهم على شكل القصيدة القديم، وابتعادهم عن الشكل المقطعى (٣) الذى هو عماد التكوين في النشيد .

(١) على الغاباى، وطنيتى ، ص ١١٦، ١١٧ .

(٢) س . موريه ، الشعر العربى تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربى ص ٣٧ .

(٣) السابق ص ٣٧ .

٣- امتداد فترة الاحتلال قد تؤدي بالوطنيين إلى الاستمالة للواقع، والانضواء تحت ظل العادة إذا أحسوا بفقد القدرة على التخلص من الاحتلال فتكمن ثورتهم كمون النار تحت الرماد إلى أن يأتي مثير كزعيم أو ثورة فتشعب النيران من مكنها لتفجح وجوه المحتلين .

وإن كان العقاد يرى سببا آخر هو أن « الشعر ليس من ضرورات الثورة، وأن الثورات التي قامت في مختلف بلاد العالم لم تخلق شعراء وإنما خلقت خطباء حتى الذين عاصروا الثورات من الشعراء ما لبثوا أن تركوا الشعر جانبا وعمدوا إلى الخطابة وذلك لإذكاء نار الوطنية في قلوب الجماهير بل إن البارودي نفسه، وقد كان زعيما من زعماء الثورة العربية معدوداً من أشهر أبطالها، إنما كانت مشاركته فيها مشاركة الوزير السياسى والقائد الحربى لا مشاركة الشاعر الذى يصف شعور الجماهير أو يتركه لقصائده وأناشيده » ^(١) وإن كان الأستاذ العقاد فصل في هذا الحكم بين القصائد والأناشيد في نص آخر فقال « من رأى الذى شرحته قبل الآن أن الحروب والثورات تشحذ ملكات الخطابة، ولا تشحذ ملكات الشعر، بل تلجئها أحيانا إلى الصمت والركود لأن الشعر فردى، والخطابة اجتماعية تتشط بنشاط الجماعات وتؤدي عملا لا غنى عنه في أيام الحروب والثورات وما يروج من الأناشيد والأغاني في إبان الحرب والثورة فإنما حكمه حكم الخطابة لأنه يتردد بين الجماهير في حالات الاجتماع، ولا ينظم بداءة كما تنظم القصائد التي يترنم بها الشاعر على أفراد » ^(٢) . لذلك فإن الحكم الأول بعدم مناسبة الشعر لحال الثورات والانقلابات السياسية إنما يخص القصائد لا الأناشيد .

٤- وأنا أرى أيضا أن من أسباب عدم الاستجابة الكبرى من الشعراء والأناشيد للتعبير عن الثورة العربية أن هذه الثورة كانت ثورة عسكرية في المقام الأول تطالب بحقوق طائفة خاصة من الشعب وهم الضباط ولم تكن ثورة قومية وربما كان هذا هو السبب في تسمية ثورة ١٩١٩ بعد ذلك بالثورة القومية مقابل الثورة العربية، ولم تسم الثورة السعدية مثلا، وعدم الاتفاق النفسى والفكرى من الشعب على قيمة هذه الثورة حيث إن طائفة كبيرة ترى أن هذه الثورة كانت من أسباب وقوع مصر تحت وطأة الاحتلال الإنجليزي لأن هذه

(١) عباس العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضى، مكتبة النهضة المصرية ١٩٣٧ ، ص ٩٢ - ٩٣ .

(٢) عباس العقاد، الحرب والشعر، مجلة الرسالة العدد ٣٨١ ، أكتوبر ١٩٤٠ ، ص ١٥٨٩ .

الثورة قامت « لتحقيق المبدأ الذى اتبعه سعيد باشا، فلو سار خلفاؤه على هذا المبدأ تم الغرض الذى دعا إليه العربيون في سكينه وسلام، ولكانت البلاد في غنى عن قيام تلك الثورة التى مهما قيل لها أو عليها، فلا نستطيع أن نغفل تلك الحقيقة المؤلمة، وهى أنها أفضت بالبلاد إلى الاحتلال الانجليزى » ^(١) فقد كان عدم الارتياح النفسى لنتائج هذه الثورة وباعثها مبعدا للكثيرين عن الالتحام بها .

النشيد من الثورة القومية إلى النكسة :

تغير الحال مع حلول سنة ١٩١٩ م ، وانقلب إلى النقيض فكان تراحم الأناشيد على ساحة الإنتاج الشعري ، حيث تعددت وتواترت بشكل يثير الانتباه خاصة بعد المسابقة التى قامت لاختيار نشيد مصر القومى سنة ١٩٢٠ م ، وقد تقدم لهذه المسابقة أكثر من خمسين نشيدا كما ذكر العقاد متعجبا لانتظار لجنة المسابقة وصول نشيد أحمد شوقي وبين يديها هذا القدر من الأناشيد فيقول : « ... بل لا ندرى لم أرجأت اللجنة اجتماعها موعدا بعد موعدا ، وتمهلت حتى يتم شوقي نشيده ، وبين يدها نيف وخمسون نشيدا » ^(٢) ويمكننا من خلال هذا النص أن نتصور هذا الكم الغفير من الأناشيد ، وما تبعه من عناية الشعراء بكتابة الأناشيد تأثرا بالمسابقة وبمساهمة بغض كبار الشعراء فيها .

ومن الأناشيد التى شاركت فى هذه المسابقة الشعرية نشيد شوقي ، والذى حاز على الجائزة الأولى ويقول فيه .

بنى مصر مكانكم تهيا فهيا مهدوا للملك هيا
خذوا شمس النهار لكم خليبا ألم تك تاج أولكم مليا ؟
على الأخلاق خطوا الملك وابنوا فليس وراءها للعز ركن
أليس لكم بوادى النيل عدن وكوثرها الذى يجرى شهيا ؟ ^(٣)

(١) عبد الرحمن الرافعى، عصر إسماعيل حـ ١ ، ص ٣٦ .

(٢) عباس محمود العقاد ، المازنى ، الديوان فى الأدب والنقد ، دار الشعب سنة ١٩٩٦ ، ص ٤٦ .

(٣) أحمد شوقي ، الشوقيات جـ ٤ ، دار مصر للطباعة سنة ١٩٩٣ ، ص ١٩٧ .

ومن هذه الأناشيد المشاركة أيضا نشيد محمد الهراوى صاحب الجائزة الثانية فى هذه المسابقة والذى يقول فى أوله :

دعت مصر فلبينا كراما ومصر لنا فلا ندع الزماما
قيامات تحت رايتها قياما أمامكم العلا فامضوا أماما

* *

هناك المجد يدعوكم فهبوا وليس يروكم فى المجد خطب
لعمرك المجد ما فى المجد صعب تردى الذل من يخشى الحماما^(١)

وأیضا من هذه الأناشيد نشيد عبد الرحمن صدقى الذى انتصر له العقاد على نشيد شوقى وقال عنه « وقد اتصل بنا أنه كان ثالث الأناشيد التى اختارتها اللجنة فإذا حسبنا للمحابة حسابها جاز أن نقول إنها حكمت بتفضيله على نشيد كبير الشعراء »^(٢) و يقول فيه :

يا بنى النيل وأحفاد الألى أطلعوا الفجر لتاريخ قديم
رفعوا الأهرام والعالم . . لا يبتنى إلا خصاصا من هشيم
انكروا أن ثرى هذا البلد من تجاليد الجدود العظماء
لا تطأها أرجل العادى الألد وبكم أبناءهم بعض الذمء^(٣)

ومن هذه الأناشيد المشتركة أيضا نشيد مصطفى صادق الرافعى ، وقد سحبه من اللجنة احتجاجا على اختيارها نشيد شوقى فقد « ... سحب الرافعى نشيده وهاجم اللجنة فى مقالات متعددة فى جريدة الأخبار ، وهاجم شوقى »^(٤) ومن هذا النشيد قوله :

إلى العلا إلى العلا بنى الوطن إلى العلا كل فتاة وفتى
إلى العلا فى كل عصر وزمن فلن يموت مجد مصر لا ولن

* *

(١) أحمد شوقى ، محمد الهراوى نشيد مصر القومى ، المطبعة الرحمانية ، مصر دت ، ص ١٣ .

(٢) عباس العقاد ، الديوان فى الأدب والنقد ، ص ٥٤ .

(٣) السابق : ص ٥٤ .

(٤) أنور الجندى ، الشعر العربى المعاصر تطوره وأعلامه (١٨٧٥ - ١٩٤٠) ، ص ١٦١ .

هيا بنا هيا بنا إلى العلا يا مصر لا نفسى ولا مالى ولا
أهلى ولكن أنتِ أنتِ أولا وأنتِ أنتِ لك سرى والعن^(١)

ثم يكتب محمود صادق نشيدا آخر بعد هذه المسابقة ويقول فيه :

يا بنى الأوطان هذا يومكم من لمصر يفتديها غيركم
صرخة الأوطان تدوى فوقكم توقد النيران فى هذا الفضاء
فاتبعوها يا بنيتها الأوفياء^(٢)

وقد ساهم أيضا بعض الملحنين فى كتابة الأناشيد فى هذه الفترة من أمثال الشيخ سيد درويش حيث كتب نشيد " بلادى ، بلادى " ولحنه وأداه ، وقد ذاع هذا النشيد وبلغ شأوا لم يفقده حتى الآن . وقد استوحى معناه من مقولة الزعيم مصطفى باشا كامل الشهيرة " بلادى، بلادى ، لك حبى وفؤادى ، لك حياتى ووجودى ، لك دمي ونفسى ، لك عقلى ولسانى ، لك لى وجنانى... " ^(٣) فكان هذا النشيد الذائع :

بلادى . . بلادى لك حبى وفؤادى
مصر يا أم البلاد أنت غايتى والمراد
وعلى كل العباد كم لنيلك من أباد

* *

مصر يا أرض النعيم سدت بالمجد القديم
مقصدى دفع الغريم وعلى الله اعتمادى^(٤)

ولحن أيضا ضمن مسرحية (عبد الرحمن الناصر) نشيد " يا أباة الضميم " :

يا أباة الضميم يا فخر العرب صونوا حماكم
فى سبيل المجد ، من يخشى العطب^{١٢} ردوا عداكم

(١) الرافعى ، النشيد الوطنى المصرى ، المكتبة الأهلية سنة ١٩٢٠ م ، ص ١٥ .

(٢) محمود صادق ، ديوان صادق جـ ١ وحى الفجر ، المطبعة التجارية الكبرى سنة ١٩٢٣ م ، ص ١ .

(٣) محمد على حماد ، سيد درويش حياة ونغم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٠ ، ص ٩٦ .

(٤) السابق ، ص ١٨٧ .

أنتم الأبطال . . فامضوا للقتال وانهضوا من فوركم للنزال
أقدموا ، أقدموا لا ترهبوهم واهجموا هجمة الليث الهصور
دافعوا عن حماكم . . واهزموهم وارفعوا رأسكم طوال الدهور
إلى الأمام إلى الأمام إلى الأمام (١)

ولحن أناشيداً أخرى بالعامية مثل (تم يا مصرى) ، (أنا المصرى) . . إلخ وقد
توفى سنة ١٩٢٣ « ويشاء القدر أن يكون آخر عمل فنى يقوم به فنان الشعب ، نشيدا وطنياً
ألفه ولحنه لكى يستقبل به زعيم الشعب " سعد زغلول " عند عودته من منفاه وهو النشيد الذى
يقول فى مطلعته :

مصر وطننا سعدنا أملنا
كلنا جميعاً للوطن ضحية
أجمعت قلوبنا هلالنا وصلبيننا
أن تعيش مصر عيشة هنيئة (٢)

وإن كانت أناشيد سيد درويش سطحية ويبدو بها ضعف الصياغة « فإن بدايات الأناشيد
التي أنجزها وخاصة " بلادى . بلادى " كانت تقتدر إلى عمق الفكرة ، ووضوحها وحتى
أسلوبها كان عادياً ، إلا أنها فى حينها تعتبر فتحاً فى دنيا الغناء والوطنية » (٣) وإن كان سيد
درويش عوضاً ضالّة الفكرة بجمال وعمق اللحن .

لذلك يُعزى التطور الحقيقى للأناشيد لما بعد الثورة القومية ، فلم يطل العهد بين الأناشيد
التي قيلت للثورة وعنها ، والفترة التي تليها ، كما حدث فى الفترة التي بين الثورة العربية
والقومية ، ولكن ظلت الأناشيد تنثر بعد ثورة ١٩١٩ م سواء أكانت تساند ثورة أو حرباً ،
أو تؤلف من أجل مناسبات ومسابقات ، خاصة أن الأناشيد لأول مرة لم تقتصر على غرضى
الوطنية والعسكرية ، فقد بدأت الأناشيد أول تطور حقيقى لها حين عُدت فى أغراضها
فظهرت الأناشيد الدينية والاجتماعية ، وهذان النوعان غير مرتبطين بثورة أو معركة

(١) السابق : ص ١٩٣ .

(٢) السابق : ص ٢١٣ .

(٣) صالح المهدي ، الشعر والفنون ، بحث بعنوان الأغنية السياسية والنشيد الوطنى ، ١٠٣

أو حدث يقع كل عدة سنوات ، وإنما كانا ينظمان من أجل مناسبة دينية أو اجتماعية ، وما أكثر ما يمر بنا في العام الواحد من مناسبات يحتفى بها الشعب المصرى .

ومن أناشيد الدينية التى وضعت فى هذه الفترات نشيد محمد عبد المطلب ويقول

فيه :

داع من الغيا دعا يدعو بنيتها مُسمعا

يدعو الشباب الأروعا يدعو شباب المسلمين

* *

داع أهاب من العلا حيران يهتف معولا

ذكر الزمان الأول فبكاه بالدمع الهتون

* *

صوت من المجد التليذ عال يدوى فى الوجود

أين القساورة الأسود بل أين نور العالمين

.

عهد كتبناه . . على صحف القلوب مسجلا

عهد الكرام وإن خلا لا يستباح ولا يسهون

* *

عهد الأمين وربّه عهد النبى . . وصحبّه

جند إلهه وحزبه حزب إلهه المفلحون

* *

فهو الصراط المستقيم الدين والذكر الحكيم

والمجد والخلق العظيم والحق والنور المبين

* *

وهو الهدى للمهتدى وهو الجدى للمجتدى

وهو الردى للمعتدى بالحق يردى الملحدين

* *

فإلى العلاقى نصره هيا ورفعته قدره

إن العلامن أجره ولنعم أجر العاملين^(١)

ومن الأناشيد الدينية فى هذه الفترة أيضا نشيد حافظ إبراهيم الذى يقول

فيه :

أعيدوا مجدنا دنيا ودينا وذودوا عن تراث المسلمينا

فمن يغزو لغير الله فينا ونحن بنو الغزاة الفاتحينا

* *

ملكنا الأمر فوق الأرض دهرا وخلدنا على الأيام نكرا

أتى عمر فأنسى عدل كسرى كذلك كان عهد الراشدين

سلوا بغداد والإسلام دين أكان لها على الدنيا قرين

رجال للحوادث لا تلين وعلم أيد الفتح المبينا^(٢)

ومن الأناشيد الاجتماعية التى وضعت بعد ذلك نشيد (النيروز) لأبى شادى ويقول فيه :

أقبل النيروز وهو بشرى الجديد هاتفا بالربيع

هو عيد عزيز هو عيد السعيد كالمليك الوديع

راح عام كريم وأتى غيره

هو مجد مقيم بيننا سره^(٣)

(١) محمد عبد المطلب ، ديوان عبد المطلب ، مطبعة الاعتماد د. ط ١ ، ص ٢٩٩ - ٣٠١ .

(٢) حافظ إبراهيم ، ديوان حافظ إبراهيم ج ١ ، دار الكتب المصرية سنة ١٩٣٧ ، ص ٣١٥ .

(٣) أحمد زكى أبو شادى ، ديوان الينبوع ، القاهرة د. ن سنة ١٩٣٤ ، ص ٩٥ .

وقد واصل التطور مسيرته منذ العشرينيات إلى السبعينيات وهذه الفترة الطويلة هي التي تعد بحق فترة النضج الفني والكمي ، وبإنتاج هذه الفترات استطاع النشيد أن يثبت قوائمته بين الفنون الشعرية الأخرى ، وارتسمت له ملامحه الفنية .

وقد توالى المسابقات بعد المسابقة التي وضعت سنة ١٩٢٠ ، فهذه مسابقة أخرى لاختيار نشيد مصر القومي سنة ١٩٣٦ ، وقد فاز فيها محمود صادق بالجائزة الأولى عن نشيده الذي قال فيه :

بلادي بلادي فداك دمي وهبت حياتي فدى فاسلمي
غرامك أول ما فى الفؤاد ونجواك آخر ما فى فمي
سأهتف باسمك ما قد حييت تعيش بلادي ويحيا الملك^(١)

وكانت الجائزة الثانية لنشيد حماة الحمى للرافعى ويقول فيه :

حماة الحمى يا حماة الحمى هلموا هلموا لمجد الزمن
فقد صرخت فى العروق الدما نموت نموت ويحيا الوطن
* *

لتدو السموات فى رعدها لترم الصواعق نيرانها
إلى عز مصر إلى مجدها رجال البلاد وفتيانها^(٢)

وقد ذاع هذا النشيد وانتشر فى مصر وبين الأقطار العربية الأخرى فقد « تبنت الحركة الوطنية فى تونس سنة ١٩٣٦ نشيد مصطفى صادق الرافعى وجعلته رفيقها فى الكفاح إلى الاستقلال وهى تتقد من ناره لمواصلة الجهاد الأكبر... »^(٣) وعلى الرغم من هذا التقدير لنشيد الرافعى إلا أن لجنة المسابقة رأته فى مرتبة تالية لنشيد محمود صادق ، مع أن محمود صادق كتب نشيده هذا متأثرا ومستدعيا لنشيد الرافعى الذى جاء فى الجزء الأول من ديوانه حيث يقول فيه :

(١) مجلة الرسالة ، العدد ، ١٥٠ سنة ١٩٣٦ ، ص ٨٢٩ .

(٢) السابق ، ص ٨٢٩ - ٨٣٠ .

(٣) صالح المهدي ، الشعر والفنون ، ص ١٢٨ .

بلادى هواها فى لسانى وفى دمنى يمجدها قلبى ويدعو لها فمى^(١)

وظهر هذا التأثير فى البيتين الأولين من نشيد محمود صادق :

بلادى بلادى فداك دمنى وهبتُ حياتى فداً فاسلمى
غرامك أول ما فى الفؤاد ونجواك آخر ما فى فمى

فالفكرة مطولة فقط عند محمود صادق أما الألفاظ البارزة عنده فمتحدة مع بعض ألفاظ نشيد الرافعى فى اللفظ والمعنى كما فى (بلادى ، دمنى ، فمى) أو فى المعنى ولفظ مرادف كما فى (غرامك بدلاً من هواها ، الفؤاد بدلاً من قلبى) وربما رأت اللجنة أن يأتى نشيد الرافعى فى المرتبة الثانية لعلها أنه قد فاز بجائزة أخرى فى فرع آخر من نفس المسابقة فقد قامت المباراة الأدبية على أحد عشر مسابقة وقد فاز الرافعى فى مسابقة رسالة الأزهر فى القرن العشرين وقد كان « الموضوع الأول : رسالة الأزهر فى القرن العشرين .

الفائزون : الأساتذة : أحمد خاكي المدرس بمدرسة الأمير فاروق... والأساتذة مصطفى صادق الرافعى ، وعبد الله عفيفى ، ومحمد الهلباوى... »^(٢) ولكن كل هذا لا يسوغ غيبه حقه فى أن يكون نشيده هو الأول .

وكانت الجائزة الثالثة فى هذه المسابقة لنشيد القسم للشاعر محمود عبد الحى :

أقسمت باسمك يا بلادى فاشهدى أقسمت أن أحمى حماك وأفتدى
سأفى بعهدك بالفؤاد وباليدي وبنور حبك أستضيئ وأهتدى^(٣)

وكانت الجائزة الرابعة لنشيد محمد فضل إسماعيل ويقول فيه :

مهدوا للملك أبراج السماء وارفعوا فى ساحة المجد اللواء
واسمعوا من جانب النيل النداء مصر للمصرى قلبٌ وجنان
نحن أبناء الأولي طاولوا ملك الشهب
قد خطونا للعلا فوق أعناق الحقب

(١) الرافعى ، ديوان الرافعى ، ج١ ، ص ٢٣ .

(٢) مجلة الرسالة ، العدد ١٥٠ ، ١٨ مايو سنة ١٩٣٦ ، ص ٨٣٨ .

(٣) محمود عبد الحى ، أصداف الشاطئ ، دار لوزان للطبع والنشر ، الإسكندرية سنة ١٩٧٧ ، ص ٢٣٠ .

ديننا فى مصر موفور الجلال ليس معناه صليب أو هلال
إنما معناه مت يوم النضال بئس من يحيا كما يحيا الجبان^(١)
وللأستاذ العقاد نشيد واحد أنشده فى الحفل الذى أقيم لتكريمه بحديقة الأزبكية سنة ١٩٣٤
ويقول فيه :

قد رفعنا العلم للعلا والفدا
فى ضمان السماء
حى أرض الهرم حى مهد الهدى
حى أم البقاء^(٢)

ثم تأتى معاهدة ١٩٣٦م التى منّت المصريين بالجلء الإنجليزى بل قد عدّها بعضهم جلاء
واستقلالاً حقيقياً لا مجرد تمهيد لهما ، ومن هؤلاء الشاعر أبو الوفا الذى أطلق على نشيده اسم "
نشيد الاستقلال " وقد وضعه بسبب هذه المعاهدة ، وقال فيه :

مصر من فوق الجميع تاجها التاج الرفيع
شعبها الشعب المنيع مصر من فوق الجميع
مصر فى قدس الجهاد أقسمت ألا تُسأذ
أقسمت ألا تُذلا
أقسمت أن تُستقلا
لا تُريد العيش إلا حرة بين العباد
مصر من فوق الجميع^(٣)

ويظل إنتاج الأناشيد مستمراً فهذا على الجارم يضع " نشيد التاج " سنة ١٩٣٧
ويقول فيه :

(١) مجلة الرسالة ، العدد ١٥٠ سنة ١٩٣٦ ، ص ٨٦٩ .

(٢) محمود صادق ، من أدب الثورات القومية وحرب التحرير ، ص ٥٤ .

(٣) مجلة الهلال ، نوفمبر سنة ١٩٣٦ ، ص ٢٠ ، ٢١ .

بسمت لمقدمك الأمانى وشدت لطلعتك الأغاني
كم نعمة . . أسديتها ما للزمان بها يدان
اليوم تلبس تاج مصر (م) مكملا لآلئ الزمان^(١)

ثم يضع فى نفس العام نشيد " الكشافة " سنة ١٩٣٧م :

مصرُ اسلمى واسلمى وسودى يا الف الكون والوجود
نهضت والأرض فى دجائها والشمس والبدر فى المهود^(٢)

ولم يتقاعس الشعراء عن المشاركة بأناشيدهم فى حرب فلسطين سنة ١٩٤٨م ، فخرجت
الأناشيد المصرية تساند القضية الفلسطينية ، وتدعو إلى نصرتها ، وتثير حمية العرب
المسلمين .

من هذه الأناشيد " لحن من نار " للشاعر محمود حسن إسماعيل :

مهذ البطولات أرض العرب أرض العلا من قديم الحقب
ضجت من الثأر نار الدماء هيا نشق إليه الذهب
زاحفين عائدین للحمى رافعين صوتنا إلى السما
هزت فلسطين حر النداء هيا ولبيك أخت العرب
لحن من النار فى كل فم دوت أناشيده بالقسم
مهما ترامى عليك الظلام إنا سنغزو ليهيب القمم^(٣)

ويضع محمود رمزى نظم نشيده " ثورة الشرق " يستهزئ فيه عزائم الشرق الإسلامى

لنصرة كيانه العربى الإسلامى ، ويحيى فيه شهداء القدس :

أيها الشرق الذى نام (م) على الضيغم طويلا
قم من النوم فما كنـ ت ضعيفا أو عليلا

* *

خدر التفريق أهليـك (م) وما شئت يـداك
واتحدت اليوم فاجعل (م) من يعاديك فـداك

(١) على الجارم ، ديوان على الجارم ، طبع آمون ، القاهرة سنة ١٩٩٧م ، ص ٢٨٧ .

(٢) السابق ، ص ٥٤٨ .

(٣) محمود حسن إسماعيل ، تائهون ، ط ١ سنة ١٩٦٧ د.ن ، ص ٦٥ ، ٦٦ .

إلى أن يقول فى نهاية النشيد :

شهداءُ القدس أنتم فى الجهاد السابقين
جنةُ الخلد ادخلوها بسلام آمين^(١)

إلى آخر الأناشيد التى كتبت لمناصرة فلسطين والتى أتعرض لها بتفصيل أكبر فى الجزء الخاص بأناشيد القضية الفلسطينية من الفصل الثانى .

ثم تأتى ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ م ، وكما سبق أن جعل أبو الوفا معاهدة ١٩٣٦ م استقلالاً فإن الشاعر أحمد خميس يرى ثورة ١٩٥٢م بعثاً جديداً لمصر فى نشيده " البعث الجديد " :

بنى مصر قد راح ليل العبيد فكونوا لمصر الضياء الجديد

بنى مصر قد لاح فجر المنى

وسارت إلى النصر أيامنا

وضموا سنا الشمس فى أرضنا

وغنوا مع النور النشيد

بنى مصر قد راح ليل العبيد

بنى مصر مهرجان العلاء

نداء تسامى وصوت علا

يضيء لموكبنا المجتلى

مشاعل يسعى إليها الخلود^(٢)

ويجعل أحمد نجيب هذه الثورة تحريراً واستقلالاً فبدأ ينظر إلى المستقبل ويخطط لبناء المجد أو استعادته بعدما استقر الحق فى نشيده " صيحة التحرير " الذى نادى فيه أيضاً بشعار الثورة :

(١) محمود رمزى نظيم ، عبير الوادى ، مطبعة حلیم سنة ١٩٤٩ ، ص ١١٠ ، ١١٤ .

(٢) مجلة الهلال ، نوفمبر ١٩٥٢ ، ص ٤٨ - ٤٩ .

أيها المصري هَيَّا نبعث الماضي فتية
وابذل الروح لتحيا خالدا حراً ابيا

فوق هام العالمين

قد مضى عهد الظلام وانقضى عصر الكلام
جئدوا المجد القديم وابعثوا الماضي الكريم

يوم كنا قبلة الدنيا ومهد الخالدين

بالاتحاد . . تحيا البلاد

والنظام . . دين الكرام

والعمل . . يحيى الامل

الاتحاد . . النظام . . العمل^(١)

وما أكثر ما كتب عن هذه الثورة وشعارها من أناشيد احتفى بها كتاب " شعر الثورة فى الميزان " بجزئيه للدكتور أحمد أحمد بدوى .

وإن كانت الأناشيد التى واكبت معاهدة ١٩٣٦ ، أو ثورة ١٩٥٢ م حملت بالتحريير والاستقلال والبعث فقد تم الجلاء التام الفعلى سنة ١٩٥٦ م فجاءت الأناشيد معبرة عن فرحة الجلاء ومنها " نشيد الجلاء " لأحمد رامى : سنة ١٩٥٦ م

يا مصر إن الحق جاء فاستقبلى فجر الرجاء
اليوم قد تم الجلاء ونلت غايات المنى
الأرض هذى أرضنا طابت ظلالا وجنى
فكيف نرضى غيرنا يذود عن بلادنا^(٢)

(١) أحمد نجيب ، ديوان أحمد نجيب للأطفال والناشئين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٥ ، ص ٢٣٦ .

(٢) أحمد رامى ، ديوان رامى ، الدار القومية للطباعة والنشر سنة ١٩٦٥ م ، ص ٢٦٠ .

ويعبر عبد الله شمس الدين أيضا عن فرحه بالجلاء فى أناشيد منها (وطنى) و (فرحة الجلاء) ، (الجمهورية) ويقول فيه :

يا مصر أنت اليوم حره فخذى مكانك مستقره
ولقد أتم الله أمره وحباك نعمته ونصره
يا مصر هذا يومنا

خشع الزمان لثورتك ورننا الوجود لنهضتك
فأمضى بجمهوريةك للمجد فى حريتك
يا مصر هذا يومنا

يا مصر حطمنا الصنم وابن الكنانة قد حكم
هيا اسمعى منا القسم يوم الفدا تحت العلم
يا مصر هذا يومنا^(١)

ولم تتوقف المسابقات التى توضع للأناشيد الوطنية والدينية والاجتماعية ، فهذا ديوان لشاعر واحد هو الشاعر (محمود عبدالحى) إذا نظرنا للأناشيد التى وضعت فى فترة الخمسينيات نجدها نظمت من أجل مسابقات شعرية لوضع الأناشيد بمختلف أنواعها . ومن هذه الأناشيد الفائزة^(٢) :

- ١-نشيد العمال : النشيد الفائز فى مسابقة الاتحاد العام للعمال .
- ٢-نشيد المرشدات : النشيد الرسمى الذى أقرته جمعية المرشدات المصرية .
- ٣-نشيد الأم : النشيد الفائز بالجائزة فى مسابقة الأناشيد الوطنية .
- ٤-نشيد غار حراء : فاز بالجائزة الثانية فى مسابقة الأناشيد الوطنية لوزارة الأوقاف سنة ١٩٥٦ .
- ٥-نشيد الحادى فى موكب الحجيج : فاز بالجائزة الثانية فى مسابقة الأناشيد الدينية لوزارة الأوقاف سنة ١٩٥٦ م .

(١) عبد الله شمس الدين ، أصداء الحرية ، المكتب الدولى للترجمة والنشر سنة ١٩٥٦ ، ص ٣٣ .

(٢) محمود عبد الحى ، أصداف الشاطئ ، ص٢٣٣،٢٣٨،٢٣٩،٢٤٢،٢٤٦،٢٤٨ .

٦-نشيد التحية ليوم الضحية : فاز بالجائزة الثانية فى مسابقة الأناشيد الوطنية والدينية لوزارة الأوقاف سنة ١٩٥٦م ، وغيرها كثير .

والكم الكبير لأناشيد محمود عبد الحى المساهمة والفائزة فى المسابقات تدلنا على العدد الكبير للمسابقات التى كانت تعنى بهذا اللون من الشعر ، وتدلنا من جانب آخر على وفرة مادة الأناشيد التى وضعت فى هذه الفترات إذا تخيلنا عدداً معيناً من الأناشيد المشاركة فى كل مسابقة . هذا كله يدل على أن النشيد استطاع أن يحتل مكاناً مطلوباً على الساحة الشعرية فى هذه الفترات بكل أنواعه .

أناشيد حرب العدوان الثلاثى :

طفق الشعراء يساهمون بأناشيدهم فى هذه المعركة غير المتكافئة عدداً وعُدّة ، فكانت هذه الأناشيد سلاحاً يبيث الحماسة القتالية فى نفوس المحاربين المصريين ، ويشد أزر المجاهدين وتقوم أحياناً بحركة الاستنهاض والتعبئة للمعركة كما فى نشيد " إلى المعركة " لمحمد على :

إلى المعركة إلى المعركة سنمضى جميعاً إلى المعركة
سنمضى جميعاً إلى المعركة وصوت المدافع ملء الفضاء
ونرجع والنصر يشدو لنا وأعلامنا فبكتها السماء
فهى سلاحك للمعركة وثبت جناحك للمعركة^(١)

ويهدد الشاعر كمال عبد الحليم المعتدين ويتوعدهم بقوات تبيدهم فى الجو والبحر والبر إن لم يرتدعوا ، ويتركوا الأرض ، وكان قواته فى الجهات الثلاثة تكافئ قوات المعتدين فى عددهم ، فيقول :

دع سمائى فسمائى محرقة دع قتلى فمياهى مغرقة
واحذر الأرض فأرضى صاعقة
هذه أرضى أنا وأبى ضحى هنا
وأبى قال لنا مزقوا أعداءنا^(٢)

(١) مختارات الإذاعة المصرية ، الشعر فى المعركة ، دار المعارف سنة ١٩٥٧ ، ص ٨٤ .

(٢) السابق : ص ٨٨ .

ويطلق عبد الله شمس الدين صيحة انعزم والقوة ، وإيذان النصر بالركون إلى الناصر
واستراحة عونه فيقول :

الله أكبر فوق كيد المعتدى والله للمظلوم خير مؤيد
أن باليقين وبالصلاح سأفتدى بلدى ونور الحق يسطع فى يدى
قولوا معى ، قولوا معى الله فوق المعتدى
يا هذه الدنيا أطللى واسمعى جيش الأعدى جاء يبغى مصرعى
بالحق سوف أهده وبمدفعى فإذا فنيت فسوف أفنيه معى^(١)

ومادام الشاعر استعان بالله واستنصره فهو بالله (الحق) سوف يهد هذا المعتدى،
والشاعر أجاد التعبير عن هذا العدوان الثلاثى بقوله على صيغة الجمع (جيش الأعدى)
ليكون فى مقابل هذا الجمع ضمير المفرد المتصل والمنفصل الذى يعبر عن قوه المصريين
وكانها غدت وحدة واحدة أمام هؤلاء الأعدى الذين يوحى جمعهم بتفريق وتشيت الباعث ،
وتعدد الهدف الذى آل بهم فى النهاية إلى الانسحاب والهزيمة ويظهر هذا الوعى الدلالى أيضا
من خلال أداء النشيد لحنًا فكانت الشطرة (الله أكبر فوق كيد المعتدى) يؤدى جزء منها على
هذا الشكل (الله . الله . الله أكبر) ولا يخفى ما فى هذه الترجيعة الثلاثية من الملاءمة لثلاثية
العدو . وكما شاركت الأناشيد فى المعركة من التعبئة الأولى للجنود إلى مجابهة العدو بالقوى
من كل الجهات وبالقوى العلوية ، باستنصار الحق . فقد جسدت بعد ذلك نهاية هذه المعركة
الضارية ونتائجها ، فيصرح الشاعر كمال عبد الحليم فى نشيد " ولدنا هنا " بهذه النتيجة غير
المتوقعة وهى تدمير قوى الغرب الطاغية مفتخرًا بنسبته إلى هذه الأرض :

بلادى انتفاضة جيش وشعب ومعركة بين سلم وحرب
وشرق يدمر طغيان غرب بلادى كيانى ، وخبزى وحبى
وفى " بور سعيد " دمائى وقلبى^(٢)

ويؤكد محمد علم الدين التوجه بالتحية والثناء إلى " بور سعيد " الباسلة مبتهجا بهذا
النصر وإن كان تحقق بدماء الأبناء وفدائيتهم :

إلى " بور سعيد " أجلُ الثناء فقد أرخصت فى الحروب الدما

(١) السابق : ص ٨٦ .

(٢) السابق : ص ٤٢ .

وضحت كثيرا ، وجلّ الفداء بنوها جميعا عوالى الهمم

* *

شبابا وشيبا بحد السلاح أذاقوا الأعداء مَرَّ الكفاح

وما وهنوا فى مسّا أو صباح وعضّ العدو بنانَ النّدم

.

لك الله يا مصر بين الورى هزمت " فرنسا وإنجلترا "

وأنزلت " صهيون " تحت الثرى فباؤا جميعا بخزى وذم^(١)

ويقسم الشاعر صلاح الصاوى مع الجنود على إعادة ما فقده الوطن فى مدينة " بور سعيد " ثم يتوعد الصهيونيين فى نشيده (أنا فداك) :

أقسمتُ بالفجر الجديد بالشرق يلمع فى صعود

نحن البنود . . فوق الحدود بدم نشيد صرح الخلود

وبجركَ الهانى السعيد وحنانك العذب الرغيد

حلف الجنود بدم الشهيد فى يوم عيد . . أنا نعيد

لك ما فقدت " بور سعيد " وغدا لصهيون الوعيد^(٢)

وبذلك نجد أن الأناشيد شاركت فى المعركة الضارية بالإنارة والحث فى البداية ثم بالتأريخ لنهاية هذه المعركة ، وتجسيد فرحة الشعب والجيش بهذا الثبات ، وهذا العزم الذى أخرج هذه القوات الثلاثة أمام العالم ، فصدر أمر بانسحابها .

أسباب التطور الفنى للنشيد فى هذه الفترات :

من الواضح أن النشيد تطور كما وكيفا فى العقود السابقة حتى صار يجسد فى هذه الفترات اللون الشعرى الأكثر ملاءمة للأحداث أما عن الأسباب التى دفعته حثيثا على درجات الارتقاء الفنى فهى كما أرى :

(١) محمد علم الدين ، من وحى الثورة ، مطبعة الشبكشى سنة ١٩٥٧ ، ط٢ ، ص ٢١ .

(٢) مختارات الإذاعة المصرية ، الشعر فى المعركة ، ص ٥٠ .

١- أن أغلب الشعراء قد درّبوا كتابة النشيد بتكرار تجربة الكتابة فيه ، فزال مع المزاولة قصور الممارسة الأولى ، فقد منحهم الخبرة والدربة ما لم يمنحهم وهج اللحظة المتطلبة في البداية ، وأكبر دليل على ذلك الشاعر محمود صادق الذي هوجم أحد أناشيده سنة ١٩٣٦ لظهور أثر نشيد الرافعي جليا عليه ، فقد وضع واحدا من أقوى وأجمل الأناشيد الحماسية مساندة لقضية فلسطين سنة ١٩٤٨ وهو " نشيد العروبة " الذي يقول فيه :

يا بنى الشرق وأحفاد الأولى سابقوا الشمس على عرش العُلا
أشرقوا فى الأفق نوراً ولهباً واملأوا الكون بآيات العجب
وعلى التاريخ خطوا بالذهب سبّح الدهر بأمجاد العرب^(١)

فإن كان بدأ أناشيده سالبا فقد ختمها شيخا للطريقة .

٢- ما كان للمسابقات الرسمية من أثر إيجابى حيث أغرت كثيرا من الشعراء بكتابة الأناشيد طمعا فى أن تتال أناشيدهم لقب " نشيد مصر القومى " ومن أكبر الأدلة على تأثير المسابقات فى وفرة الإنتاج الشعري للأناشيد مسابقة سنة ١٩٣٦ التى فاز فيها محمود صادق فقد « أدت هذه الدعوة التى حملت الصحف لواءها إلى تأليف لجنة لاختيار نشيد قومى فى مسابقة رسمية عام ١٩٣٦ ووضعت جائزة مالية قدرها مائة جنية للنشيد الذى تجمع عليه اللجنة... وتقدم لهذه المسابقة أكثر من سبعمائة متسابق ويتقدم شاعرنا بنشيده الوطنى إلى اللجنة قبل انتهاء الميعاد المحدد لقبول الأناشيد بساعة واحدة لأنه لم يكن لديه الرغبة فى أن يشارك فى عمل وطنى بمقابل مادية ، ولكن أصدقائه أقنعوه... » ^(٢) والعدد (٧٠٠ متسابق) يبرز مدى مساهمة المسابقات فى إغناء الساحة الشعرية بالأناشيد فى هذه الفترات .

٣- الثورة النقدية التى أعلنها وقادها العقاد فى البداية ضد نشيد شوقى فى كتاب الديوان قد أضاعت الصورة وقربتها ممن يريد التعامل مع الأناشيد حيث حدّد العقاد شروط صحة وجودة النشيد ، وعارض قصور شوقى ، والنقد دائما يثير الاهتمام خاصة إذا كان هجوما

(١) محمود محمد صادق ، من أدب الثورات القومية ، ص ٥١ .

(٢) غانم السعيد محمد على غانم ، محمود محمد صادق حياته وشعره ، ماجستير ، لغة عربية أزهر سنة ١٩٩٠ ، ص ٩٧ .

وذرية ، فلم يعد النشيد يكتب ثم يترك مهملًا ، فعيون النقاد ترتقب وتعلق . لأن النقد الهجومي يُولد نوعًا من الدعاية الصاخبة حول المادة المنقودة .

٤- هذه الفترات تمثل فترة انزعاج سياسي واجتماعي تبنت مظاهره فى الثورات والحروب والانقلابات وكل ذلك يبعث حمية الأناشيد فبفضل « الثورات السياسية والانقلابات الاجتماعية... تمت للشعر أسباب النهضة العامة... واتسع للشعر القصصى والتمثالى والاجتماعى وشعر الأناشيد » (١) . وهذه الفترات كانت ملأى بالانقلابات السياسية التى تمثلت فى الثورات (ثورة ١٩١٩ ، ثورة ١٩٥٢) والمعاهدات (معاهدة ١٩٣٦) والحرب فى فلسطين سنة ١٩٤٨ ، ثم الجلاء عن مصر سنة ١٩٥٦ م ، وحرب العدوان الثلاثى سنة ١٩٥٦ كل هذه الانقلابات السياسية كانت بحاجة إلى نمط شعرى يجيد التعامل معها فكان شعر الأناشيد هو الأقرب فى التعبير عنها .

أناشيد النكسة وحرب التحرير ١٩٧٣ :

لم تستكن أصوات الشعراء فى أناشيدهم لجرح النكسة والهزيمة بل جاءت الأناشيد ومن وقت النكسة ، وقبل أن تتدب جروح شعرائها لتستهض الهمم المنكسة ، والعزائم الصدئية ، وتجسد معانى الغضب والانتقام ، وقبل أن تمارس الأناشيد هذا الدور الاستنهاضى مع الشعب والجند ، مارسته مع القائد ، الذى أبدى إذعانا لإخفاقه فأعلن رغبته فى اعتزال مكانه ، فجاءت الأناشيد تستبقيه ، وتؤيد ريادته وزعامته حتى يتحقق النصر وتستعاد الكرامة من خلال اتباع مسيرته ، فيقول صالح جودت فى (دم الشعب) :

قم واسمعه من أعمـاقى فأنـا الشعب

ابق فأنـت السـد الواقـى لمنـى الشعب

ابق فأنـت الأمل البـاقى لغـد الشعب

أنت الخير وأنت النور

أنت الصبر على المقدور

أنت الناصر والمنصور دم للشعب

قم إننا جففنا الدمعـا وتبسـمنا

(١) مصطفى زيد ، أدب مصر الحديث ، مطبعة دار الفكر الحديث للطبع والنشر ط١ سنة ١٩٤٩ ،

قم إنا أرهفنا السمع وتعلمنا

قم إنا وحدنا الجمع وتقدمنا

قم للشعب وبدد يأسه واذكر غده واطرح أمسه

وارفع هامة هذا الشعب دم للشعب^(١)

ويؤكد فاروق شوشة إحساس الشعب بالنقمة في قائده ، والتبعية له التي لن يتحقق النصر بدونها فيقول :

وراءك يا قاهر المستحيل وراءك تمضى مواكب جيل

رأت فيك فارس أحلامها وقائدها في الكفاح الجليل

وكم باركت سعيها في خطاك وكم عرفت في يديك الدليل

سينهار وهم العدو الدخيل سينهار ليل الطغاة الذليل

فيا خير ثائر . . ويا جيل ناصر إلى ساحة النصر حتى مداه

وفى هذا النشيد جاءت - ربما لأول مرة - لفظة العبور قبل تحقيقه بأعوام ، وقبل أن يصبح حقيقة تتناشدها الألسن ، وكان الشاعر الصادق متبئ بالآتي يقول :

على أرض يافا لنا موعد يفيض بأمجاده المشهد

عبرنا إليه الزمان الطويل وقتلنا غدا ، قد أتنا غدا

وجاء الصباح ، فضج الكفاح وجئنا يداً تحتويها يد^(٢)

ويقول الشاعر على الجندي في نشيده (إلى الميدان) مهيجاً مشاعر الثورة والغضب على الغزاة ، ومصرراً على قيادة وريادة الرئيس الراحل (جمال عبد الناصر) :

أثيروها لظي حمراء (م) يصلها الأولى هادوا

فإن تغزوهاهم والله (م) إن تغزوهاهم . . بادوا

وقائدنا . . ورائدنا به الآمال تنقاد

(١) صالح جودت ، الحان مصرية ، دار الكاتب العربي ، القاهرة سنة ١٩٦٧ ، ص ١٧٧ ، ١٧٨ .

(٢) محمود حسن إسماعيل ، الشعر في المعركة د. ن سنة ١٩٦٧ ، ص ٦١ ، ٦٢ .

جمال الدين والدينا لنا من يمينه زاد
له من ربه نور والهام . . وإرشاد^(١)

ويؤكد أحمد محمد الهادي أننا سنلتقى لقاء آخر هو لقاء الثار مع إسرائيل محققين النصر
خلف الرائد عبد الناصر :

قسماً بعز المشرق وصموده في المأزق
إننا غداً سنلتقى رغم العدو الأحمق
سنلتقى سنلتقى إن عاجلاً أو آجلاً
والله فوق المعتدى مهما يُقم حوائلا

.
قسماً بشعب واحد بجنده . . والقائد
سنلتقى . . بالرائد والله خير شاهد
سنلتقى سنلتقى^(٢)

والشاعر يستنهض العزائم بتنبئه بساعات الثار والقصاص وتحويل الهزيمة إلى نصر في
نشيد (معركة المصير) فيقول :

أهلاً بمعركة الخلاص ومجيء ساعات القصاص
ضرباً وقذفاً بالرصاص ونصيرنا المولى القدير
أهلاً بمعركة المصير
أهلاً بمعركة الخلود وفناء أحلام اليهود
من دنسوا هذا الوجود ولقد دنا وقت المسير
أهلاً بمعركة المصير^(٣)

(١) السابق : ص ٧٢ .

(٢) أحمد محمد الهادي ، أحاسيس ، ١٩٦٨ د.ن ص ١٤١ .

(٣) السابق : ص ٩ .

والشاعر يتوعدهم فى نشيد (اليوم موت أو حياة) بالتأثر ، والانتقام متدرجاً باليقين فى
النصر ، متمنيا النصر أو الشهادة ؛ الحياة الكريمة أو الموت الكريم :

أنا قادم من حيث لا يدري العدا لأسوء أوجههم كما شاء الإله
درعى اليقين، وليس لى درع سواه وشعارنا : اليوم موت أو حياة

* *

بينى وبين الغاصبين بينى وبين المعتدين
بينى وبينك " إسرائيل " اليوم موت أو حياة^(١)

ويستدعى عبد الله شمس الدين التاريخ الإسلامى مذكراً بما تعرض له النبى صلى الله
عليه وسلم من هزيمة فى " أحد " ثم تغلب على النكسة وواصل الجهاد وبلغ النصر . وكان
الشاعر بذلك يعيد إلينا الأمل فى تعويض الخسارة مؤيداً كلامه بسند تاريخى ، وبما تعرض له
القائد الأول . ويشير إلى أن التأثر لن يُنال إلا بالفداء والدماء فيقول فى نشيده (لنا الجولة
الأخرى) :

بغير الدم يا بن العم كيف نُحرر الوطن

ولا تنمو زهور النصر إن لم ترتو محنا

وفى عزواتنا الأولى مرايا لمن عقدوا العزائم والنوايا

" ببدر " قد حصدنا خير نصر وفى " أحد " متينا بالرزايا

فلم تخضع لنكستنا قوانا وخضنا الحرب لم نخش المنايا

وجاء النصر بعد النصر يجلو الهمم والخزائيا

أطحننا بالدجى العاتى . . وأخضعنا الصباح لنا

بغير الدم يا بن العم كيف نُحرر الوطن

ولا تنمو زهور النصر إن لم ترتو محنا^(٢)

(١) السابق : ص ١٣٩ .

(٢) عبد الله شمس الدين ، الله أكبر ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية سنة ١٩٦٩ م ،

ص ٩٥ .

ومما سبق نرى أن أناشيد نكسه ١٩٦٧ م كانت بمثابة الإعداد النفسى ليوم الثأر والانتقام ، قبل أن يثنى أوانها بسنوات .

● وكما ساهمت الأناشيد فى أوقات الأزمات والانكسار فقد جاءت مع حرب أكتوبر سنة ١٩٧٣ معبرة عن النصر وفرحته ، ومعلنة قدرة المصرى على تخطى الموانع واجتياز السدود النفسية والمادية فهذا " فتحى سعيد " يعلن حرية مصر واستقلالها وإعادة الكرة على المعتدين هذه المرة ليتجرعوا كأس الخسارة والهزيمة غير المتوقعة فيقول فى نشيد (يا مصرنا يا حرة) :

يا مصرنا يا حُرّة لكل باغ كُرّة الأرض دارت دوره
وعادت الأيام خفاقة الأعلام
يا خالق الوجود بارك لنا الجنود مرفوعة البنود
وأيد الأحرار على خطوط النار
وبارك الشهيد وفجرنا الجديد
إرادة الإنسان تحدت الزمان فانشقت البحور
أسطورة تُقال على فم الأجيال تروى مدى الدهور^(١)

ويؤكد محمود عبد الحى فى (نشيد النصر) أننا حولنا مسار الزمن بتحول النكسة إلى نصر وعزة ويصور فى نشيده بعض أحداث المعركة الفاصلة من عبور القناة ، إلى ذكر ساعات المعركة الستة فيقول :

نحن حولنا مسار الزمن بقرار من ضمير الوطن
ودعا الداعى قلبينا النداء وبذلنا الروح أغلى ثمن
فدية النصر ومجد العلم
عبرت مصر وللشرق العبور فسرى فى الشرق إصباح ونور
أرض سيناء على آجامها جيش آساد وفى الجو نسر
بددوا الليل بنار الحمم

(١) شريط أغاني وطنية (رقم ٧) ، من تجميعات فرع السينما بإدارة الشؤون المعنوية التابعة لوزارة الدفاع .

ست ساعات منحناها الخلودا وملأناها ثباتا وصمودا
يوم دسنا كبرياء المعتدى وقهرناها قلاعاً وسدودا
بسلام وجراح ودم^(١)

ويعبر الشاعر كمال عبد الحليم عن فرحته بالعبور ، هذا العبور الذى مزق صمت النكسة
والانكسار ، وأعلى صوت الانتصار ، ويعلى قدر الشهداء الفدائيين ويبشرهم بالخلود فى الجنة
كما وعدهم الله :

مزق الصمت يا نشيد العبور بجموع وبانتفاض الصدور
أسمع الغاصبين صوت النفير وانطلق الحشود فوق الجسور
قد عبرنا إلى لقاء المصير

.

قد عبرنا لأرضنا سينا ورفعنا راياتنا للسماء
أروع العمر كان عند اللقاء فوق أرض تئن فى كبرياء
وجموع تدفقت للفداء أخذ الجند أول الشهداء^(٢)

وما أكثر الأناشيد التى عبرت عن النصر والفرحة بحرب التحرير وإعادة الكرامة
ففى « معارك أكتوبر أكد الشعر دوره الريادى ، كان ينطلق مع طلقات الرصاص ، وأكاد
أقول بنفس سرعتها ضابطا إيقاعها ، فكما فجرت نكسة يونيو شعر الغضب والرفض ،
والثورة منذ اكتشافنا المبكر للمأساة ، كذلك فجرت حرب أكتوبر أشعار الحرب والنضال
والثورة » ^(٣) فقد برز أيضا بجوار الأناشيد والقصائد الوطنية نمط شعرى ملحمى المعروف
باسم (الملاحم الشعرية) فقد كتبت من خلال هذه المعركة مجموعة كبيرة من الملاحم
الشعرية .

(١) محمود عبد الحى ، أصداف الشاطئ ، ص ٢٣٢ .

(٢) شريط أغان وطنية ، رقم (٩) .

(٣) أحمد محمد عطية ، أدب أكتوبر ، دار آتون سنة ١٩٨٠ ، ص ٦٢ .

ومن الأناشيد التي عبرت أيضا عن فرحة العبور ونسبت هنا النصر الأسطوري للعون الإلهي وعبرت عن بعض أجواء المعركة من بناء الجسور ثم العبور عليها ثم النصر " نشيد العبور " لأحمد نجيب ويقول فيه :

بعون الإله عبرنا القناه بعون الإله هزمتنا الغزاه
بسيف العروبة ذل الطغاه بعون الإله . . بعون الإله

* *

حملنا السلاح بعزم الأسود وعدنا بنصر يهز الوجود
على أرض سينا رفعنا العلم يرفرف فوق الذرا والقمم

.

محونا الهزيمة يوم العبور صبرنا ، عبرنا ، بنينا الجسور
جسورا إلى الغد رمز الأمل لنبنى هنا فوق مجد الأول^(١)

وجاءت بعض الأناشيد تحمل صيحة المعركة ، هذه الصيحة (الله أكبر) التي تعد القوة الروحية التي حققت النصر كما في نشيد " صوت المعركة " :

صوت المآذن في السماء يكبر ودويته بالنصر لاح يُبشّر
والشعب يدعو الله نصرا كاملا والله فوق الظالمين وأكبر

الله أكبر . . الله أكبر^(٢)

ويضع عبد الفتاح مصطفى نشيد (صدق وعده) يعبر فيه عن يقينه بأن هذا النصر كان بعون الله وحمايته فهو ينصر من ينصره ولا يخلف وعده مهما كانت قوى البغي :

صدق وعده وعده

نصر عبده وحده

وأعز جنده

جمع البغي حشوده ظن أنا ضعفاء

(١) أحمد نجيب ، ديوان أحمد نجيب ، ص ٢١٢ ، ٢١٣ .

(٢) شريط أغاني وطنية ، رقم (٧) .

فحمى الله جنوده وهو أقوى الأقوياء
قد أخطنا بالعدا واحتسبنا للفدا
فأتى النصر وراحت قوة الكفر سُدى^(١)

وللشاعر فتحي سعيد نشيد عن العبور وسط زحام الشعر الحرفى ديوانه (مصر لم تتم)
لذلك فهو يبدو ضعيف الصياغة حيث يقول فيه :

اهتفوا للبطول صانع المعجزات
واكتبوا للأمل أجمل الأغنيات
مثل لمح البصر مد جسراً عابراً
رافعاً فى الفضاء راية المنتصر
زاحفاً للأمام لا يهاب الخطر
فهو يهوى السلام وهديل الحما
وغصون الشجر
غدير أن القدر ساقه للحمام
فتحدى الخطر فى سبيل السلام
خاض ليل الظلام فورا الظلام
فجره المنتظر^(٢)

ومن الأناشيد الساذجة سطحية الأداء نشيد (بلادى . بلادى) وفيه :

افرحى يا مصر يا أم البلاد
يا خير الأمم يا صوت الجهاد
هَبِّى وقومى لا تنامى

جاء وقت الاستشهاد

(١) السابق : رقم (٧) .

(٢) فتحي سعيد ، مصر لم تتم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٦ ، ص ١٧ - ١٨ .

هيا قومى وافرحى بل افرحى وهلى

بتحرير البلاد من ذل الاسـتـعباد^(١)

فهى محاولة فصيحة بين كتابات عامية وهذا يعلل سطحية الأداء فيه ، ويدل أيضا على أن فرحة العبور جعلت كل يد من الفرحة تمتد لتكتب وتعلن فرحتها حتى وإن كانت الكتابة الفصيحة ليست من بضاعتها .

ثم أصبح كمون الحالة السياسية والاجتماعية بعد نصر أكتوبر كمونا للأناشيد بأنواعها، فكما تمت فى البداية « بفضل الثورات السياسية والانقلابات الاجتماعية... للشعر أسباب النهضة العامة ... واتسع للشعر القصصى والتمثلى والاجتماعى وشعر الأناشيد »^(٢) فكذلك تمت له أسباب الركود باستقرار الحالة السياسية والاجتماعية، وانتفاء الاضطرابات التى كانت السبب الأصيل فى وجوده ، ولا فرق فى هذا الحكم بين أنواع النشيد المختلفة ؛ لأن النشيد الاجتماعى نفسه إنما خرج من عباءة الأحوال السياسية والثورات والانقلابات، فالاحتفاء بلألم كل عام ووضع الأناشيد لذلك كان استجابة لتكريم الثورة لها « فلا غرو إذ كرمت ثورتنا المباركة الأم فجعلت لها عيدًا يحتفل به الأبناء ، ويذكرون فيه الأمهات بالخير »^(٣) وكذلك الحث على العمل وزيادة الإنتاج ، والاهتمام بالصناعات والحرف - كما سيأتى فى الفصل الثانى - كانت من المعانى التى أصرّ عليها النشيد المتوجه للإصلاح الاجتماعى ، هذه المعانى جاءت نوعًا من استجابة الشعراء لثورة ١٩٥٢ وشعارها (الاتحاد ، النظام ، العمل) . لذلك فإن الأناشيد ترتبط ارتباطًا شديدًا بالأحوال السياسية فإذا استقرت لم يعد هناك داعٍ للحث والتحميس والهيّاج لذلك توارت الأناشيد كثيرًا بعد حرب أكتوبر عن الساحة الشعرية . ربما كان هذا الركود نوعًا من جنيات الشعر الحر على الشعر الملتزم وفقا لنسق معينة وزنا وقافية . ولكن ستظل هذه الأناشيد محتفظة بأدوات صلاحيتها لكل زمان وهى فى تواريتها إلى أن تتغير الأوضاع ويصبح المجتمع فى حاجة إليها فنوام الحال محال خاصة إذا كان الحال هو الدعة والاستقرار لذلك فإن الأناشيد مادة متجددة وحية لديمومة الأوضاع التى تستدعيها ، وإن استقرت هذه الأوضاع حينًا من الزمان

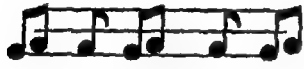


(١) أمين سلامة ، يوم الكرامة ٦ أكتوبر ، دار الفكر العربى سنة ١٩٧٤ م ، ص ١٧ - ١٨ .

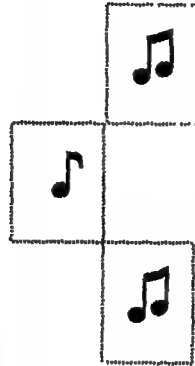
بجاء

(٢) مصطفى زيد ، أدب مصر الحديث ، ص ٧٠ .

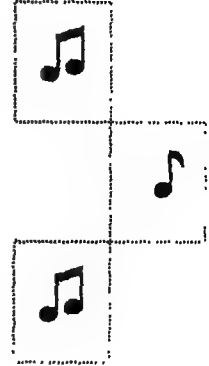
(٣) قسم الشؤون العامة ، موكب الشعر فى عيد الأم ، مطبعة العنلى سنة ١٩٥٩ م ، ص ٧ .



الفصل الثاني



أنواع النشيد



١- الأناشيد الوطنية والقومية

٢- الأناشيد العسكرية.

٣- الأناشيد الدينية .

٤- الأناشيد الاجتماعية .



سبق أن عرضت - في الفصل الأول - لنشأة النشيد في الشعر المصري الحديث ، وأن هذه النشأة كانت من نصيب الأناشيد العسكرية والوطنية ، وظل بهما فترة - وإن كانت طويلة - حتى بلغ أطوار نضجه ، فبدأ إهابه زوجي التكوين ينسلخ عن نوعين جديدين هما : النشيد الديني والنشيد الاجتماعي لتصبح أنواع النشيد كالآتي :

أ- النشيد الوطني والقومي

ب- النشيد العسكري

ج- النشيد الديني

د- النشيد الاجتماعي

مع التباين في المساحة التي شغلها كل نوع من الدائرة الإبداعية ، والتي ظفر منها النشيد الوطني بأكبر قطاع .

الأناشيد بين الذاتية والغيرية :

ومن الجلى أن هذه الأنواع - السابق ذكرها - تتسم بغيرية التجربة ، أو بالغيرية والذاتية في ذات الوقت ، فهي لا تختص بفرديّة التجربة لدى شاعرها ، وإن لم تخلُ من خصوصية الأداء وفرديّة الإحساس بالظروف العامة ، فالتجربة عامة ، والمشاعر وأدوات التعبير عنها خاصة لدى كل شاعر ، وربما كان ذلك يخص النشيد من بين الفنون الشعرية الأخرى حيث إنه وجد من أجل وظيفة اجتماعية . والأناشيد الوطنية والعسكرية أكثر في ذلك ؛ لأنها مرتبطة بالثورات و « الثورات على هذا لها خطباء كبار ، وليس لها شعراء كبار ، وسر ذلك أن الثورة عمل اجتماعي تناسبه الخطابة ؛ لأنها وظيفة اجتماعية ، وليس الشعر كالخطابة في هذه الخصلة ؛ لأنه عمل فردي في لبابه ، ولا سيما بعدما ارتقى به الشاعر من الأطوار في العصور الحديثة ، إذ ليس الشاعر اليوم بوقاً من أبواق القبيلة كما كان عند الهمج الأوائل ... ولهذا لم يبق للثورات من ضروب الشعر الموائمة لها إلا الأناشيد ، وما جرى مجراها ، إذ كانت الأناشيد اجتماعية كالخطابة في حاجتها إلى أطوار الجماهير المجتمعمة وإذ كانت الأناشيد عملاً يتوافر عليه الشاعر والموسيقى في وقت واحد » ^(١) واستجابة الشاعر لظروف مجتمعه شيء يحسب له بل ويطالب به وكما يقول الشاعر :

ما عاد بى شوق أكابده وأنا أكابد محنة الشعب

أ أحب والعدوان في وطنى متوغل كالشوك فى جنبى ^(٢)

(١) عباس العقاد ، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، ص ٩٣ .

(٢) صالح جودت ، ألحان مصرية ، ص ٢٢٠ .

بل إن محاولة الشاعر الانكفاء داخل ذاته ، والاحتجاب أو الانفلات عما يرتبط به من علائق وطنية ودينية واجتماعية تُعد عيباً ومأخذاً على الشاعر .. يقول د. محمد غنيمي هلال عن التزام الشاعر « ويراد بالتزام الشاعر وجوب مشاركته بالفكر ، والشعور ، والفن في القضايا الوطنية والإنسانية فيما يعاينه الوطن من آلام وما يبينه من آمال فليس له - مثلاً أن يستغرق في التأمل في الجمال الخالد ، والخير المحض على حين يعانى وطنه ذل الاحتلال أو عناء الطغيان ، وليس له أن يسترسل في خيالاته ومشاعره الفردية على حين وطنه من حوله أو طبقته الاجتماعية تجاهد في سبيل آمال مشتركة » ^(١) ويؤكد عبد العليم القباني هذا المعنى وهو يتحدث عن الشاعر محمد فريد أبى حديد فيقول : « وقد كان من الطبيعي للشاعر أن يهتز أول الناس بالثورة منذ عام ١٩٥٢ وما تلا الثورة من أحداث جليلة خطيرة فمذ بدأت الثورة طرأ على شعره تطور محسوس ، فبعد أن كان يتحدث إلى نفسه وحدها ، وبعد أن كان يصبح مع صورة في عالمه ذى الأضواء العجيبة أصبح يهتف بشعره في صدر صفوف المجاهدين ، ويسبح مع صور الماضي ... مع شعب مصر وهو يواجه جيوش الغزاة ، ويتحدى قواهم ، وجيوشهم بإيمانه وثقته بنفسه » ^(٢) ولم يكن اهتمام الشاعر بمجتمعه وقضاياه مجرد مشاركة منزوعة الأثر ، فقد كان للأنشيد دور في الكفاح وكأنه أحد أهم أسلحة المعركة حيث « إن الفن يصبح من أقوى الأسلحة في معركة الحرية السياسية ضد الاستعمار وضد الاستغلال ، وما زالت في ذاكراتنا جميعاً مشاهد من أعمال فنية كانت من أكبر مصادر الإلهام في كفاحنا الوطنى كذلك مازالت في أسماعنا أصداً أنشيد كانت من أقوى ما حَمَلْنَا معنا إلى ميدان القتال من عتاد . كانت الكلمة في مثل قوة طلقة الرصاص فى نضالنا ، وكذلك كان النشيد » ^(٣) وهذه الوظيفة الاجتماعية ليست قصراً على الأنشيد الوطنية والعسكرية ، فالأنشيد الدينية وظيفة تخص المجتمع الإسلامى من الدعوة إلى نصره الدين الإسلامى ، واستعراض آيات البطولات الإسلامية فى عصور التاريخ الإسلامى الذهبية لحفز الهمم وإثارة الحمية .

أما الأنشيد الاجتماعية فأنا أراها تلتقى مع الأنشيد الوطنية بدايةً وغاية كما سيتضح فيما

بعد .

(١) د. محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دار نهضة مصر للطبع والنشر سنة ١٩٦٩ ، ص ٤٥٦ .

(٢) عبد العليم القباني ، أشعار قومية للطباعة والنشر سنة ١٩٦٦ ص ٣ .

(٣) عبد الله شمس الدين ، الله أكبر ، ص ٨ .

١- الأناشيد الوطنية والقومية :

الوطنية مصدر صناعي من كلمة "وطن" والوطن كما جاء في لسان العرب « المنزل تقيم به ، وهو موطن الإنسان ومحلّه ... والجمع أوطان »^(١) أما المعنى الاصطلاحي فإن « الوطنية الصادقة هي أن يعمل المرء لخير أمته ، ووطنه وأن يؤدي ما للوطن عليه من حقوق ، وواجبات بصدق وإخلاص :

وما الوطنية الغراء إلا أداء صادق للواجبات

هذه هي الوطنية بمدلولها الاصطلاحي ، أما مدلولها اللغوي فهو اسم مصدر من كلمة الوطن الذي يشب فيه المرء وترعرع ، ويفديه بالمال والروح »^(٢) .

وإن كنت أختلف مع الكاتب في النسبة الصرفية لكلمة (وطنية) لأنها ليست اسم مصدر ولكنها مصدر صناعي لأن المصدر الصناعي اسم تلحقه ياء النسب المشددة وتليها تاء التأنيث وتدل هذه الصيغة الصناعية على معنى المصدر .

ويقول د. طاهر الطناحي عن معنى الوطنية إنها : « عقيدة وجدانية تدفع المواطن إلى حب وطنه والتضحية في سبيله بأعلى ما يملك من نفس ومال ؛ لأن الوطن هو ملاذ الحياة ، ومناط الكرامة »^(٣) ولا أجد بونا بين المعنى اللغوي والاصطلاحي ، فالأخير يعطى معنى الواجبات المفروضة على أبناء الوطن ، أما المعنى اللغوي فيعطى المقدمات المستلزمة للقيام بهذه الواجبات من أنه الموطن الذي شب وترعرع فيه ، ونال منه ما نال حتى بلغ ذلك .

وقد يستبدل النشيد كلمة القومي بالوطني . والقوم في اللغة « الجماعة من الرجال والنساء جميعاً ، وقيل : هو للرجال خاصة دون النساء ... وقوم كل رجل شيعته وعشيرته »^(٤) أما في الاصطلاح فإن « كلمة القوم تعنى ما تعنيه كلمة Nationalism من الدلالة على شعور الفرد بأقصى الولاء لوطنه ، أو هي الرابطة التي تربط طائفة من الناس ربطاً يقتضي من كل واحد منهم أن يشعر بشعورهم وأن يجد حاضره ومستقبله موصولاً بحاضره ومستقبلهم ؛ لأنه يتكلم بلغتهم لغة أصيلة له ، ويتشرب بثقافتهم ، ويشترك معهم في الأرض التي اتخذوها وطناً لهم ،

(١) ابن منظور ، لسان العرب ج ٦ دار المعارف ١٩٨١ م ص ٤٨٦٨ .

(٢) فؤاد محمد محمود ، معنى الوطنية ، عالم الكتب سنة ١٩٦٩ م ص ٧ .

(٣) د. طاهر الطناحي ، السياسة والوطنية ، مجلة الهلال ، نوفمبر سنة ١٩٥٢ ، في المقدمة .

(٤) ابن منظور ، لسان العرب ج ٥ ص ١٧٨٦ .

ويشعر أن كيانه القومي هو كيانههم ... » ^(١) ويرى العقاد في القومية « أن يكون الشاعر إنساناً يشعر بقومه وبالناس وبالذنيا والأرض والسماء » ^(٢) .

وقد يستبدل الشاعر كلمة قوميّ " بوطني " دون تفاوت في المعنى كما سبق أو تستخدم بمعنى أعم من " الوطنيّ " فيراد منها « الوطن العربي والإسلاميّ كله » ف « القومية أعم من الوطنية ؛ لأن الوطنية Patriotism هي ارتباط الشخص بقومه وأمتّه ومشاركتهم مشاعرهم ، وحرصه على مصالحهم ولقد تقتضي الأحداث بأن تتعدد أوطان القومية الواحدة كالقومية العربية التي تشمل عدة أوطان ، ولكن هذا التعدد المصطنع لا يستطيع أن يقطع الأواصر ، فكل عربي من مصر أو العراق أو المغرب أو السودان أو أى إقليم من أقاليم العروبة ينظر إلى إقليمه الذي يقيم فيه على أنه وطنه الصغير ، ولا ينسى أن الوطن العربي هو وطنه الكبير . نستطيع إذًا أن نعرّف القومية بأنها الإيمان بكيان الأمة العربية الدائم التي يقوم عليها صرح هذه القومية ، مع العمل الدائب لوحدة العرب ، وتحريرهم ، وتحقيق سيادتهم ، والنهوض بهم في جميع شئونهم » ^(٣) والأناشيد الوطنية هي أول أغراض النشيد وجوداً في الشعر الحديث فلقد « كان للنهضة القومية ... أثر بارز في الشعر الحديث وكانت النهضة السياسية وبقظة الأمة من العوامل الفعالة في هذا الشعر ولقد وجد لون جديد من الشعر السياسيّ في هذه الحقبة وهو الأناشيد القومية ، التي يتغنى بها الناس جماعات ، وأول من نظمها في الأدب الحديث هو رفاة الطهطاوى ... » ^(٤) ، وقد استخدم الكاتب هنا كلمة القومية بدلا من الوطنية مما يدل على أنها قد تحل محلها ؛ لأن رفاة في أناشيده كان إقليميا مقتصرأ في حديثه على مصر وجيشها .

والأناشيد الوطنية والقومية مرتبطة ارتباطا وثيقا بالثورات والمعارك ، حتى إن بعض الكتاب يرى أنها قد تسبق الثورة وتؤدي إليها مثلها مثل غيرها من أدب الثورات والحروب « ... فالأدب يمهد للثورة وينشئها ؛ لأنه يثير نفوس الناس ، ويُبغض إليهم بعض أطوار الحياة التي يحيونها ، ويعرض عليهم مثلا جديدة يحببها إليهم ، ويرسخها في قلوبهم ... وهناك أدبان : أدب يسبق الثورة ويدفع إليها ، وأدب يأتي بعد الثورة فيصورها أولاً ، ويصور آثارها في حياة الناس ، ويحبب إليهم هذه الآثار ، ويدفعهم إلى الأمام في ميدان الرقي والإصلاح

(١) د. أحمد محمد الحوفى ، القومية العربية في الشعر الحديث ، دار نهضة مصر للنشر د٠ت ص ٦ .

(٢) عباس العقاد ، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضى ، ص ١٩١ - ١٩٢ .

(٣) د. أحمد محمد الحوفى ، القومية العربية في الشعر الحديث ، ص ٨ .

(٤) عمر الدسوقي في الأدب الحديث ، ح ٢ ، مطبعة الرسالة ط ٦ سنة ١٩٦٦ ص ١٥٨ .

والتجديد «^(١) وإن كنت أختلف هنا فالشعر الثوري - ومنه الأناشيد - لا يسبق الثورات حيث « يخطيء الذين يظنون أن الشعراء يخلقون الثورات ، وإنما الثورات هي التي تخلق الشعراء كما تخلق الساسة والزعماء والكتاب »^(٢) حتى نشيد المارسلبيز الذي كان باعثاً من بواعث كتابة الأناشيد في مصر لم يكن ممهداً للثورة الفرنسية بل كان مسائراً لها فالمؤكد وجود أدب يواكب الثورات والمعارك ، وأيضاً هناك أدب يأتي بعدها يصور أحداثها ونتائجها .

وارتباط الأناشيد بالثورات ، والأحداث التاريخية دليل قلة ، فهي لا تكتب إلا بداع اجتماعي من ثورة أو حرب ومن نصر أو خسر لذلك قد يُعد الشعر الوطني - وبخاصة الأناشيد - مؤرخاً للأحداث ففي « ديوان شعر المقاومة ليس بالإمكان مرور أى حدث عربي دون أن يؤرخ ذلك في الشعر »^(٣) .

وللأناشيد مهمة حيّية حضّية لذلك تحرص كل أمة على أن يكون لها نشيد رسمي «... يكون آية من آيات وجودها ، وفيضا من فيوض روحها ، وقبساً لامعاً من توهج الحياة فيها ، وخفقة من خفقات أفئدة بنيها ، وصورة من صور قوميتها ، ونغمة من نغمات مجدها وعزتها ، كلما تُلّيت تلك الآية ورنّت تلك النغمة غشى الجمهور ما غشيه من سورة العزة ، وتمشى في مفاصله ما تمشى من حميا القوة فاندلق إلى حيث يفرع به النشيد ماضى العزيمة ، صادق الوثبة ، بعيد مرمى الهمة ، لا ترهبه الغوائل ولا تعوقه الحوائل ، ولن يقوم بأعباء هذا الأمر إلا فنّان من فنون الجمال هما الشعر ، والموسيقى ... فلا جرم أن يكون نشيد كل أمة ... عونها إذا عملت ، ومثلها إذا تمثلت ، وكل ذلك عسير على غير الإلهام الصحيح في النغم ، والبيان الفصيح في الشعر »^(٤) وهذا البيان الفصيح هو ما يعطيه صفة شمولية المتلقى فليس المراد منه أن يكون لفئة دون غيرها أو لمرحلة سنية دون أخرى ولكن « لكل أمة من الأمم الراقية نشيد وطني عام يرويه الصغير عن الكبير ، ويحفظه العظيم والحقير ، والغني والفقير ... وأظهر ما يكون من شأنه في أوقات المظاهرات ، وفي الحفلات والمواسم الوطنية ... فترى الوطني يذكره في خلوته كما يذكره بين عشيرته وأمتة فيبعث فيه روح

(١) د. طه حسين ، المجموعة الكاملة لمؤلفات طه حسين المجلد الحادي عشر (علم الأدب) ، ودار الكتاب اللبناني بيروت سنة ١٩٧٤ م ص ٦٣٤ .

(٢) أنور الجندي ، الشعر العربي المعاصر تطوره وأعلامه ، ص ٥٥٢ ، ٥٥٣ .

(٣) غسان كنفاني ، الأدب الفلسطيني المقام تحت الاحتلال (١٩٤٨ - ١٩٦٨) ، مؤسسة الدراسات الفلسطينية سنة ١٩٨٦ م ، ص ٦٨ .

(٤) أحمد شوقي ، نشيد مصر القومي ، ص ٤٠٣ .

الحماسة والوطنية ويشجعه على اقتحام المصاعب ومقارعة الخطوب في سبيل الوطن العزيز كما يثبت الجنود في مواقف النصر ، ويبث في نفوسهم حب المخاطرة والإقدام والاستماتة في الدفاع والنضال ... » ^(١) ولعظيم أثره هذا انتبّهت له « الأمم المغلوب على أمرها فجعلت من أول مبادئها وضع القصائد الوطنية ، والأناشيد الحماسية باللغة الفصحى للطبقة المتعلمة ، وباللغة العامية لطبقات الزراع والصناع - وسواهم من العمال غير المتعلمين فكان ذلك من أكبر العوامل على بث روح الوطنية بين جميع الطبقات » ^(٢) .

وقد كانت فترة النضال ضد الاحتلال الإنجليزي ثم العدوان الثلاثي من الأسباب التي دعت إلى وجود وتطور النشيد الوطني والقومي « الوطني الذي يحمل لواء الدعوة إلى الحرية ، والقومي الذي يحمل لواء الدعوة إلى الوحدة ... وبالرغم من ارتباط الكثير من الشعراء بالحكام والملوك والأمراء فإن الشعر حمل لواء الدعوة إلى البطولة والفداء ، والحض على الثورة ، والدفاع عن الحرية ، ومقاومة الاستعمار والاحتلال ، والتدبير بالاستعباد ، ودافع عن اللغة العربية » ^(٣) ولتقريب الصورة من الأناشيد الوطنية والقومية أفصل القول في المعاني كثيرة الدوران في كل منهما .

أولاً : القضايا الموضوعية في النشيد الوطني :

وهي المعاني التي تتعرض للقضايا المصرية ، والتاريخ المصري والحضارة المصرية ، والجماليات التي تمتعت بها مصر من طبيعتها الساحرة وعبقريّة مكانها الجغرافي فقد منحتها الطبيعة من نعمائها ، ومنحت مصر نعمها بدورها لأبنائها . فهي وطن أعطى أبنائه الكثير ، وهذا مستوجب أن يكون عطاؤهم مطاولاً لعطائها ، وبذلهم مناسباً لبذلها لذلك أبدأ بفكرة :

أ- عرض ثروات مصر الطبيعية :

يقول محمود عبد الحى في « نشيد مناجاة الوطن » متحدثاً عن نيلها مقيم حضارتها ومكوّن خصبها ونمائها :

على شطآنها وأبد الزمانُ وفوق ربوعها وجد الأمانُ

(١) على الغاياتى ، وطنيتى ، ص ١٢٣ .

(٢) السابق ص ١٢ وهى من مقدمة الزعيم محمد فريد للديوان .

(٣) أنور الجندى ، الشعر العربي المعاصر تطوره وأعلامه ، ص ٥٢١ .

سماوتُ الخلود لها مكانُ وفي الأرضِ الخمائلُ والجنانُ

بلادى كم أحبك يا بلادى (١)

وكان هذه الهبات الطبيعية جعلتها تستقل مكانا خالداً علياً ، لا يُنال لغيرها ويقول محمد
الهرأوى مشيدا بثرواتها الطبيعية والبشرية :

بساطك سندسٌ وثرارك تبرُ وجوئك مشرقٌ وشذاك عطرُ

ونهرك كوثر وبؤوك غُرُ أبوافى الله والوطن انقساماً (٢)

وكانه جعل من مصر لتوفر هذه النعم والخيرات فيها - جنة فيها السندس والكوثر وكأنها
بذلك جنة الله في أرضه .

ويقول : أيضا . محمود عبد الحى في نشيد « الأرض الطيبة » معليا قدر النيل :

مصرُ يا ذاتَ الأيادى والمننِ في ثراكِ الخصبِ والزرعِ الحسنِ

لا أرى غيرك في الدنيا وطنُ شهدتْ عيناه ميلادَ الزمنِ

أنت لى جنة عدنِ أنت لى أنقى وعينى

فخذى ما شئت منى وأقبلى الحمدَ ومنى

واسمك العذب بقلبى وفمى كلما رددته قلت اسلمى

الجمال السندسى والجلال القدسى

أينعافى ضفتيه وهماوشى يديه (٣)

فالشاعر يتغنى بثروات مصر الطبيعية الممثلة فى التربة الخصبة ، وكأنها بنت بزروعها
أعظمه ، ويتغنى بحضارتها السابقة وكأنها مولد زمن التمدن والتحضر ، وينيلها الموصول
بأنهار الجنة وبذلك فهي ملكة عليه نفسه واستحققت شكره وحمده .

ويقول أحمد رامى في نشيد « صوت الوطن » معللا حبه لوطنه ومصرأ على وصفها
بأنها جنة الله في أرضه لما اختصت به من ظل ظليل :

أحبها لظللها الظليل بين المروج الخضر والنخيل

(١) محمود عبد الحى ، أصداف الشاطئ ، ص ٢٨٨ .

(٢) أحمد شوقى ، محمد الهرأوى ، نشيد مصر القومى ، ص ١٥ .

(٣) محمود عبد الحى ، أصداف الشاطئ ص ٢٣٦ .

نباتها ما أينعه مفضضاً مذهباً
ونيلها ما أبدعه يختال ما بين الربى^(١)
وشوقي يحض على العمل والبناء مذكراً بفضل مصر وخيراتها فيقول :

على الأخلاق خطو المجد وابنوا فليس وراءها للعز ركن
أليس لكم بوادي النيل عدن وكوثرها الذي يجري شهياً^(٢)

وبذلك نرى أن المدخل الذي ولجه الشعراء من ذكر سابق الفضل والنعمة من الوطن
المتفضل ذي الرخاء والنعماء كان مدخلاً نفسياً صحيحاً ؛ للتأثير على الأبناء بحثهم إلى العمل
على ما فيه النفع لها في الحرب والسلام .

ب- إكرام النزيل ونصرة المحتمى :

فمصر تكرم الضيفان ، وتتصر وتمنع من يلجأ ويركن إليها مستصراً محتماً كأنما
يصح فيها قول حسان بن ثابت رضى الله عنه :

خذ منهم ما أتوا عفواً إذا غضبوا ولا يكن همك الأمر الذي منعوا
فيقول محمود غنيم في نشيد « الكشف العربي » مشيراً إلى هذه الفكرة :

لا كان منّا من يئى عن سودد أو ينثنى عن رد كيد المعتدى
أو لا يلبي دعوة المستنجد إنا بنو عرب كرام المحتد

حفظوا الجوار وأمتوا المستأمناً^(٣)

ويقول شوقي في نفس المعنى : مشيراً إلى أن مصر لا تستأثر بنعمائها لأبنائها فحسب
بل يتقلب فيه جيرانها ونزلاؤها

نروم لمصر عزاً لا يُرامُ يرف على جوانبه السلامُ
وينعم فيه جيران كرام فلن تجد النزيل بنا شقياً^(٤)
ويقول رفاعة الطهطاوى : مشيداً بمنعة مصر للاجئين مرجعاً هذا إلى أصالة الكرم
فيها .

(١) أحمد رامى ، ديوان رامى ، ص ٢٥٤ .

(٢) أحمد شوقي ، الشوقيات ج٤ ، ص ١٩٧ .

(٣) محمود غنيم ، في ظلال الثورة ، دار المعارف سنة ١٩٦١ م ص ٦٣ .

(٤) أحمد شوقي ، الشوقيات ج٤ ص ١٩٨ .

أَنْتُمْ كَرَمًا أَنْتُمْ نَبَلًا تَحْمُونَ الْجَبِيرَةَ وَالنَّذْلَا
وَلَكُمْ شَرَفًا فِي الْكَوْنِ عَلَا قَدْزَرَأَ لَا يَمْحُوهُ الْمَلَوَانُ
لِلْحَرْبِ هَلُمُّوا يَا شَجْعَانُ حُبُّ الْأَوْطَانِ مِنَ الْإِيمَانِ^(١)

وقد يبدو المعنى بعيد الصلة في معرض تحميس الجنود ، ولكنهم إن كانوا بهذا الكرم من الضيفان فكيف بهم في أداء الواجبات المستحقات فالمؤكد أنهم مع وطنهم سيكونون أكرم بذلا ، وأسخرى يدأ بل قد ينتهى بهم سخاؤهم إلى حد الروح والجسد .

ويقول محمد الأسمر بأن مصر دار ضيافة وكرم لمن ينزل بها زائراً ، وهي قبر لمن يقصدها جائراً غازياً :

بِلَادِنَا دَارُ الضَّيْفِ وَهِيَ قَبْرٌ لِلْعَدَا
شُعَارِنَا لَا نَعْتَدِي وَلَا عَلَيْنَا يُعْتَدِي^(٢)

ويقول رامى فى (صوت الوطن) حاثا الشعب المصري على متابعة هذا الاحتواء لكل من يأتى إليها طالبا حمايتها :

صُونُوا حِمَاهَا وَانصُرُوا مَنْ يَحْتَمِي وَدَافِعُوا عَنْهَا تَعَشُّ وَتَسْلَمُ^(٣)

ج- سبق مصر الحضارى :

فمصر صاحبة السبق الحضارى فى العلوم والفنون ، وما زالت آثار قدرتها دليلا على سبقها ، فى حين لم تثبت لدولة قدم ، وعلم غيرها دمع ودماء من آثار التوحش والهمجية كما يقول الرافعى فى نشيد « إلى العلا » :

بَنُو الْعُلُومِ وَالْفَنُونِ مِنْ قَدَمٍ
أَيَّامَ لَمْ تَنْتَبِثْ لِدَوْلَةٍ قَدَمٍ
أَيَّامَ عِلْمٍ غَيْرِنَا دَمْعٌ وَدَمٍ
وَمَا سِوَى تَوْحَشٍ الْعَالَمِ فَنُ^(٤)

(١) د. طه وادى ، ديوان رفاة الطهطاوى ، ص ٩٨ .

(٢) محمد الأسمر ، ديوان الأسمر ، شركة فن الطباعة سنة ١٩٥١ م ص ١٣٣.

(٣) أحمد رامى ، ديوان رامى ص ٢٥٥ .

(٤) مصطفى صادق الرافعى النشيد الوطنى المصرى ، ص ١٧ .

ويقول رفاة مشيراً إلى تأثير مصر الحضارى : على الكون كله ومنزياً بمن يحاول
النعمية على سبقها

الكون من مصر اقتبس نوراً وما عنه احتبس
وما فخارها التبس إلا على وغد دنى^(١)

ويرى على الجندي أنها مهد العلم والفن ، وأنها لقنت العالم أسرار الحياة حيث
يقول فى " نشيد المجد " إنها حملت مشعل العلم والحضارة الذى تكشف معه ظلام
الجهل :

أرضنا للعلم والفن مهلاً وحمتى من حلّ فيه لا يضام
شعبنا أكرم من عزّ وساد حمل المشعل والدنيا ظلام
نيلنا الكوثر معسول الجنى مصرنا فى الأرض فردوس الإله
كل شعب شاد مجداً أو بنى نحن لقناه أسرار الحياة^(٢)

ويقول أيضاً فى نشيد « شبابنا الناهض » : مصرأ على معنى السبق العلمى والفنى
لمصر :

فخار العلوم بنا والأدب ومجد الفنون إلينا انتسب
ومصر الأبيّة أم لنا وآبائنا الماجدون العرب^(٣)

ويقول على الجارم فى نشيد « الكشاف » مضيفاً معنى وجوب السيادة ؛ لأن مصر صاحبة
السبق والريادة يقول :

مصر اسلمى واسلمى وسودى يا ألف الكون والوجود
نهضت الأرض فى دجاها والشمس والبدر فى المهود
قد كنت والدهر فى صباه نجم هدى ساطعا سنأه
تعنو لسلطانك الجباه مرفوعة الرأس والبنود^(٤)

(١) د. طه وادى ، ديوان رفاة الطهطاوى ، ص ٩٤ .

(٢) على الجندي ، ترانيم الليل ، دار المعارف سنة ١٩٦٤ ص ٣٢ .

(٣) السابق ص ٣٥ .

(٤) على الجارم ، ديوان على الجارم ، الدار المصرية اللبنانية للنشر سنة ١٩٩٧ ط ٣ ص ٥٤٨ .

فهى تستحق السيادة لما قدمت للكون من إقالات لعثراته ، فقد نهضت قبل بزوغ شمس الكون ، وصارت بسبقها العلمى والحضارى نجم هداية له .
ويقول محمد الأسمر فى « أنشودة للسلام الملكى » :

يا مصر وأنت من الأمم مصباحُ العالم فى القدم
لك عرش النيل مع الهرم ومليك أشبه بالملك
للنيل ملك يحفظه^(١)

فأغلب الشعراء يجتمعون على وصف مصر بأداة نشر النور فهى (مشعل) عند (على الجندى) ، وهى (نجم) عند على الجارم ، وهى (مصباح) عند محمد الأسمر ليرزوا طبيعة العلاقات العلمية بين مصر والعالم ، وأنها كانت ملقنة العالم وكاشفة دياجير جهله .

د- الفخر بالماضين وإعادة مجدهم الغابر :

ففى الأناشيد الوطنية كثيرا ما نجد الاعتداد بالتاريخ المصرى ، وأسلافنا القدماء صنّاع الحضارات ، وقادة الدهور ويستدعى هذا أن يكون أبناء مصر خير خلف لخير سلف يقول رفاعه :

أسلافكم حازوا الشرف سلف مصر نعم السلف
كونوا لهم أسلمى خلف كل بفضلهم اعترف
مَن فى مكارمه اقتدى بأبيه لاشك اهتدى^(٢)

ويقول على الجارم فى « نشيد الكشافه » أيضا :

آباؤنا قادة الدهور قد أنطقوا صامت الصخور
من كل وثابة جسور كأنه صائل الأسود^(٣)
ويقول مأمون الشناوى فى (نشيد الجهاد) داعيا إلى إضافة مجد جديد يكون فخر الأولين :

كم تباهينا بمجد الأولين فتعالى قدرنا فى العالمين

(١) محمد الأسمر ، ديوان الأسمر ، ص ١٨ .

(٢) د. طه وادى ، ديوان رفاعه الطهطاوى ، ص ١١١ .

(٣) على الجارم ، ديوان على الجارم ، ص ٥٤٩ .

لم لا نبني بأيدينا العُلا لم لا نصبح فخر الأقدمين^(١)

ويحث محمود أبو الوفا في نشيد « الجيل الجديد » الجيل الجديد على إعادة مجدنا العتيق ،
وأنهم قادرون على تحقيق ما تريده مصر منهم يقول :

انتهى عصر العبيد أيها الجيل الجديد
نحن نبغى أن نعيد مجدنا الماضي العتيق
هكذا مصر تريد وهي تغنى ما تريد^(٢)

ويقول أحمد نجيب مستهضاً لبعث المجد القديم الذي طوته ليالى القهر في (نشيد
العروبة) :

نفضنا عنا القرون الخوالى لنبعث مجداً طوته الليالى
فمن عزمنا كان عز الأوالى ومن بأسنا كان فخر المعالى^(٣)

ويقول محمود غنيم فى « الكشاف العربى » مفتخراً بنسبته إلى بناء الحضارة وواعداً
بإعادة المجد السالف :

بوركت يا أرض العروبة موطننا الله أكبر إن فجرك أذننا
وأطل في الآفاق لمّاح السنا أمجادك الأولى ساحبها أنا
أنا نسل من خط الحضارة وابتنى^(٤)

ويقول - في نفس المعنى - الرافعى :

فلنحى في أعمالنا أجدادنا ولنحى في آمالنا أولادنا
ولنحى مصريين مهما اعتادنا ولنحى مصريين وليحى الوطن^(٥)

ولكن يجب ألا يكون كل هذا الفخر بماضينا وسلفنا وألاً يكون هذا الفخر مسولاً لأنفسنا
سوء العمل ارتكانا إلى ما سلف ؛ لذلك يحذر عبد الرحمن صدقى من الركون إلى ما كان لأنه

(١) محمد عبد الوهاب ، شريط الأرض الطيبة ، صوت الفن .

(٢) محمود أبو الوفا ، أناشيد وطنية ، ص ٢١ .

(٣) أحمد نجيب ، ديوان أحمد نجيب ، ص ٢٣٩ .

(٤) محمود غنيم ، في ظلال الثورة ص ٦٢ .

(٥) مصطفى صادق الرافعى ، النشيد الوطنى المصرى ، ص ٢١ .

فخر العجز عن مسايرة الجديد ، وتحقيق المزيد ، ولكن يجب الجمع بين الفخرين : فخر الماضي ، والحاضر . يقول :

أذكروا حاضركم كيف يُقامُ ليس يُغْنينا تليد القدماء
ما التماثيل المهيّباتُ الجسام وأبو الهول رهين الصحراء
ما المسلاتُ على باب الرجامُ والنواويس وفيها المومياء
ما عظيم تالد من العُلا في ثنايا حاضر غير عظيم
فاجعلوا عهد العُلا متصلا كاتساق الدر في العقد التنظيم^(١)

هـ - أن تكون مصر للمصريين :

أي يكون حكمها لأبنائها ، وأن تكون ثرواتها وخيراتها لهم لأنهم القائمون على منعها حرباً وسلاماً .

يقول رامى في نشيد « بين عهدين » :

طالما أغمضت عيني وتخللت بـلادي
مثلما صور ظنّي وتمناها فـؤادي
جنةً وارفة الظل جناها للذي قام عليها ورعاها
والذي ضحى بما يملكه من متاع وشباب فحماها^(٢)

فهو أحق بها ، لرعايته لها ، ولما ضحى به في سبيل حمايتها وبقائها .

ويقول على الجندى في نشيد « قسم التحرير » :

وأمشى بمصر رسول السلام عدو الخصام طوال السنين
هو الدين لله رب الأنام ومصر لأبنائها أجمعين^(٣)

وإن كانت الفكرة عند على الجندى مزدوجة الدلالة ، فمصر لأبنائها هذه واحدة أى ليست لغيرهم من المعتدين . و (لأبنائها أجمعين) يريد بها التوحيد بين أبناء الأمة مسلمين ومسيحيين .

(١) عباس العقاد ، الديوان فى الأدب والنقد ، ص ٥٥ .

(٢) أحمد رامى ، ديوان رامى ص ٢٥٦ .

(٣) على الجندى ، ترانيم الليل ، ص ١٩ .

ويقول عبد الله شمس الدين في نشيد (الجمهورية) مبتهجا بالجلاء الذى أعاد حكم البلاد
إلى أبناء الكنانة :

يا مصرُ حطمنا الصنمَ وابن الكنانة قد حكم
هيا اسمعى منا القسم يوم الفدا تحت العلم
يا مصرُ هذا يوم منا^(١)

و - التوحيد بين عنصرى الوطن :

أى التوحيد بين المسلمين والمسيحيين ما داموا جميعا متمتعين بخيراتها ، مُحْتَمِينَ بها ،
فالدفاع عنها يجب أن يكون مسئوليتهم جميعاً ، فربما اتخذ المعتدون التفرقة بينهما ثغرة لتتشق
مصر على نفسها . يقول شوقي :

جعلنا مصر ملة ذى الجلالِ وألفنا الصليب على الهلالِ
وأقبلنا كصف من عوالِ يشُد السمهرى السمهرى^(٢)
ويقول صالح جودت : مؤكدا على أن الوحدة هي سبيل إخافة الطغاة وتراجعهم .
ارجعوا أيها الطغاه أطرقوا أيها البغاه
أطرقوا .. شعبنا زحف فاحذروه فقد عرف
وحدة الصف والهدف^(٣)

ويقول الراجعى في نفس المعنى مستخدماً ما يمكن أن نسميه هنا بالمجاز المرسل ؛ لأنه
أطلق المحل وأراد الحال وهما النصارى والمسلمون :

إيماننا كنيسةً ومسجداً
وكل ما في القلوب حباً وهدى
وكل ما في العمر يوماً وغداً
كل ما نملك للمجد ثمن^(٤)

(١) عبد الله شمس الدين - أصداء الحرية ، ص ٣٣ .

(٢) أحمد شوقي ، الشوقيات ، ج ٤ ص ١٩٨ .

(٣) صالح جودت ، ألحان مصرية ، ص ١٨٣ .

(٤) مصطفى صادق الرافعى ، النشيد الوطنى المصرى ، ص ٢٠ .

ز-حق الحفاد فى وراثه مصر حرة ، وحفاظهم عليها :

فهى تراث واصب يجب أن نؤديه كاملا لأبنائنا ، دون أن يُنقص منه شئ لتظل
- كما كانت - متميزة بوحدة الأرض . فمن حق الأحفاد أن يرثوها حرة كما ورثناها من
آبائنا . يقول عبد الرحمن صدقى فى ذلك :

اذكروا أن عليكم واجبا لبنينا فى بطون الأعصر
فاحفظوا هذا التراث الواصبا فهو حق الوارث المنتظر
نتقاضى الإرث عصراً ذاهباً فلنصنه للعصور الأخر
سنؤديه إليهم أكملأ لم يغيره زمان أو خصيم
فحمى مصر تحاماه البلا وبئوها خير من يحمى الحريم^(١)

ويقول شوقي مشيراً إلى أنه على الأبناء إتمام ما بدأناه من تعمير وبناء ؛ ليصلوا بمصر
إلى غاية ترتضيها :

نقوم على البناية محسنينا ونعهد بالتمام إلى بنينا
إليك نموت مصر كما حيينا ويبقى وجهك المفدى حياً^(٢)
ويقول العقاد فى نشيده :

إن يكن أمسنا فى حمى الأولين
فلنعش للغد
لا ترى شمسنا غير فتح مبين
ما يدم يندد^(٣)

فهو يستنهض ؛ لإقامة مجد وفتح جديدين للغد المشرق وألاً نركن إلى الماضى
لأنه أصبح فى حمى الأولين ، فيجب مواصلة العطاء ؛ للإضافة إلى ما سبق
وزيادته .

(١) عباس العقاد ، الديوان فى الأدب والنقد ، ص ٥٥ .

(٢) أحمد شوقي ، الشوقيات ج ٤ ص ١٩٨ .

(٣) محمود محمد صادق ، من أدب الثورات القومية ص ٥٣ .

ح- الفداء والتضحية :

وهذا المعنى - خاصة - يكاد يكون القاسم المشترك في كل نشيد ، فلا يخلو منه - فيما تعرضت - نشيد ، فالفداء هو السبيل إلى تحقيق الحرية والاستقلال كما يقول د. أحمد بدوى : « وتمجيد الفداء ظاهرة عامة في الأنشيد المصرية لعهدنا هذا ، وهى ظاهرة طبيعية في عهد كان المصريون فيه يكافحون من أجل الحرية والاستقلال ، وقد علموا أن الحرية إنما تتال بالفداء وبذل الدماء » ^(١) لذلك اقتطع بعض الأمثلة التى تدل على ذلك فيقول محمود صادق :

يا بنى الأوطان هذا يومكم من لمصر يفتديها غيركم

صرخة الأوطان دوت فوقكم

توقد النيران في هذا الفضاء فاتبعوها يابنيها الأقياء

وأروها كيف بالروح نجود

يابنى مصر لمن غير الوطن نبذل الأرواح من غير ثمن ؟

من سوانا يرفع الراية مَنْ ؟

كلما مُدَّت يد نحو اللواء اقتطعناها ورحنا شهداء

مثلما راح بنونا والجدود^(٢)

ويقول محمود عبد الحى في « نشيد الحرس الوطنى » :

بلادى سلمت وروحى الفدا وصوتى لصوتك رجعُ الصدى

فلا كنتُ إن لم ألب النداء ولا عشتُ إن لم أعش سيدا

بلادى سلمت وروحى الفدا^(٣)

وفي نشيد الجهاد لمأمون الشناوى جعل الشاعر النداء بالنفير والجهاد بشرى مع علمه بتبعات الاستجابة لهذا النداء ، وهى التضحية والفداء ، وهذا يؤكد بسالة المصريين وصدق عزيمتهم في نصره الحق :

(١) د. أحمد أحمد بدوى ، شعر الثورة في الميزان جـ ٢ ، مطبعة الرسالة سنة ١٩٦٣م ص ٧ .

(٢) محمود محمد صادق ، ديوان محمود صادق جـ ١ ، المطبعة التجارية الكبرى سنة ١٩٢٣ ص ١ .

(٣) محمود عبد الحى ، أصداف الشاطئ ص ٢٣٠ .

هتف الداعى ونادى بالجهادُ أى بشرى يوم نادى بالنفيرُ
نحن شعب حكم الدنيا وسادُ ونما والدهر في المهد صغيرُ
كل مصرى يُنادى أنا ملك لبلادى
قلبى يمينى لسانى روحى فدا أوطاتى
كان الجهادُ أماتى واليوم يوم الجهادُ^(١)

ويقول صالح جودت على لسان أحد الفدائيين في نشيد « فدائى » :

أنا صوت من ربى الجنة يامصرُ نادى
أنا سيف يدد الله به شمل الأغادى
وطنى . . جار عليه الزمن
فافتدته منه مهج لا تهن
أنا من مات ليحيا الوطن^(٢)

إلى أن يقول مذكرا بمكانة الشهداء عند ربهم ، مشيرا لقوله تعالى : « لا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون » يقول :

أنا حى عند ربى .. خالد رغم التناثى
أكرم الناس الذى مثواه دارُ الشهداءِ
يابنى مصرَ استخفوا بالمنايا
واجعلوا مصرَ على رأس البرايا
لا يطيبُ النصْرُ إلا بالضحايَا
يالداتى . . أين مجدُ الأرض من مجد السماءِ
إن سألتكم مصر عنى ، من أنا ؟ قالت فدائى^(٣)

(١) شريط الأرض الطيبة ، محمد عبد الوهاب ، صوت الفن .

(٢) صالح جودت ، أغنيات على النيل ، مكتبة مصر ، القاهرة سنة ١٩٦٢ ص ٣٣ .

(٣) السابق ، ص ٣٤ .

وتقول لورا الأسيوطى بأن الفداء قد يكون بما هو أعز من الروح والنفس يكون بالولد الذى تقدمه لوطنه بسماحة ورضى تقول في نشيد « ساهرون » :

روحى أقدمها إذا وطنى دعا
وأعز ما عندى يهون فدى الوطن
ولدى أقدمه متى ولدى وعى
ليكون ذخراً للبلاد على الزمن
ويذود يوم الحرب عن قوميتى ^(١)

ويقول أحمد رامى في نشيد « الجلاء » مطمئناً لأرواح الشهداء بأن تضحياتهم لم تذهب هباءً وإنما قد حازوا بها الحسينيين معاً يقول :

مرت بنا تلك السنون بين الأماني والظنون
حتى انجلى صبح اليقين ومصر قرت أغنيا
رأت رجالاتنا حولها تضامنوا على النول والفدا
وأرخصوا من أجلها أرواحهم واستعذبوا طعم الردى
وحققوا في ظلها آمال من راحوا ضحايا شهدا
يا من بذلتم للحمى أذكى الدما
إننا رفعنا العلم ^(٢)

ويقول كامل الشناوى مؤكداً أن الحرية إنما يكفلها الفداء والتضحية ، وأنهما قربان يقدم لصيانة العرض ، وسياج لحفظ الأرض :

قدم الأجل قرباناً لعرضك إجعل العمر سياجاً حول أرضك
غضبة للعرض ، للأرض لنا غضبة تبعث فينا مجدنا
وإذا ما هتف الهول بنا فليقل كل فتى : إنى هنا ^(٣)

(١) لورا الأسيوطى ، مرفأ الذكريات : دون سنة ١٩٨٠ ص ١٧٤ .

(٢) أحمد رامى ، ديوان رامى ، ص ٢٦١ .

(٣) مصطفى عبد الرحمن ، أناشيد لها تاريخ ، دار الشعب ، سنة ١٩٧٤ ، ص ١٣٨ .

ط-مصر مقبرة الغزاة :

مصر منذ قديم وهى تحمل على عاتقها خلاصها ، وخلص الأمة العربية من كل معتدٍ . وكانت لحداً لكل غازٍ مستبد ، والدليل على ذلك وحدة أرضها حتى الآن .

يقول رفاعه الطهطاوى في ذلك :

فكم لكم حروبُ بنصركم تُؤوبُ
لم تثنكم خطوبُ ولا اقتحام معمم
وكم شهدتم من غى وكم هزمت من بغى
فمن تعدى وطغى على حاكم يُصرع^(١)

ويقول صالح جودت عن قناة السويس إنها في وقت السلم خيرٌة ومعبرة أما في وقت الحقد والحرب فمئكرة ومقبرة لأعدائها :

إرجعوا أيها الطغاة لن تمرؤا من القناه
فهى في الحُـبِّ خيـره وهى في الحقد مئـكره
هى في السلم قـطره وهى في الحرب مـقبره^(٢)

ويقول محمود حسن إسماعيل في نشيد (النيل مقبرة الغزاة) :

أنا النيل مقبرة للغزاة أنا الشعب نارى تبيد الطغاة
أنا الموت في كل شبر إذا عدوك يا مصر لاحت خطاه^(٣)

فالنيل الذى هو مصدر للحياة جعله الشاعر في هذا الموقف قبرا للعدا ، وإن لم يكن القبر فى جوف النيل ، فهلاكهم محتوم ولا مفر منه إما من الشعب الذى تأججت نار الثورة والغضب فيه ، وإما فى كل شبر من أرض الوطن .

ويقول أيضا (حامد الجورى) في نشيد (لبيك يا أرض الوطن) :

لبيك يا أرض الوطن وسلمت من كل المحن

(١) د. طه وادى ، ديوان رفاعه الطهطاوى ، ص ١٠٦ .

(٢) صالح جودت ، الحان مصرية ، ص ١٨٤ .

(٣) مختارات الإذاعة ، الشعر فى المعركة ، ص ٩١ .

روحى فداك ومن رماك ففى ثراك له كفن
لبيك يا أرض الوطن^(١)

ويقول على الجندى : من يُرد بمصر سوءاً أذاقته طعم الردى والهلاك ، مجرد الإرادة
النفسية التي لم تخرج للتجربة العملية يكون هذا مصيرها فكيف بمن تمتزج إرادته
بمحاولته وليس فعلها هذا تجنياً وظلماً فهي مهد النور وينبوع الهدى . ولكن لكل مقام فعال
فيقول :

مصر مهد النور ينبوع الهدى من يُرد سوءاً بها ذاق الردى
غضبة الأحرار من أبنائها قذفت بالقيد في وجه العدا^(٢)
ويقول محمد الأسمر : إن من يدخل مصر زائراً فهي مكرمة الضيفان ، ومن يدخلها
غازياً فقد جعلت إكرامها قبراً له :

بلادنا دار الضيوف وهى قبر للعدا
شعارنا لا نعتدى ولا علينا يُعتدى
يا مصر عيشى أبدا فكلنا لك الفدا^(٣)

ويقول محمود صادق عن يسول له طعمه وغروره الاعتداء على مصر : إنها أعدت له
الموت دواءً لكبريائه وصلفه وطعمه :

ويح من يطمح في وادى الهرم كم تولى في رباه واحتكم
طامع ما شاد إلا وانهدم
ويح من يطمح في وادى الفناء ها هنا الموت دواء الكبرياء
ها هنا الصخرة للرأس العنيد^(٤)

وربما أراد بالتشديد هنا ما شاده الطامح من آمال انقضت فوق رأسه .

(١) السابق ، ص ١٧٨

(٢) على الجندى ، ترايم الليل ، ص ١٥

(٣) محمد الأسمر ، ديوان الأسمر ، ص ١٣٣

(٤) محمود صادق ، ديوان صادق ، ص ٢

ويقول أيضا الرافعي في نشيد « إلى العلا » إن صبر المصريين على أعدائهم ليس صبر الخائر ، ولكنه صبر القوة ، أو الصبر لإعداد القوة :

الصبر في المصرى صبرٌ وجلدٌ خلت خصوم أرضه وهو خلدٌ
وما لمصر في البلاد من بلد ثراه للطاغى وللباغى كفن^(١)

ثانياً : القضايا الموضوعية في النشيد القومى :

النشيد القومى : هو الذى يختص بالقضايا القومية أى قضايا الوطن العربى فهو كما تقدم أعم في أهدافه من النشيد الوطنى ويختص أيضا بقضايا الوحدة العربية ، وحرية الأرض العربية ، ومن ذلك الأناشيد التى قيلت عن قضية فلسطين ، وحرب ١٩٤٨م وعن الوحدة بين مصر وسوريا سنة ١٩٥٨م ، وعن وحدة الجمهوريات العربية ... إلخ . وقد يأتى الحديث عن الهدف القومى - قليلا - بين طيات النشيد الوطنى وعلى هامشه كما جاء فى « نشيد على طريق النصر » لمحمد البرعى حيث تغنى في البداية بانتصار أكتوبر ، وتمنى في النهاية إعادة فلسطين إلى حضن الأمة العربية يقول في نهاية النشيد :

أقسمت أمسى لن يعودُ ولسوف أفتحم السدودُ
ولسوف ينسحب الجبان إلى نهايات الحدود
وأريك يا قوميتى أنى جدير بالخلود
القدس لى وحدى وقدسسى قبلتى

سأردها . . سأعيدها بشكيمتى

وغدا عليها سوف تخفق رايتى

ويعود بالقدس الأذان مجلجلا

الله أكبر إنها أمنيتى^(٢)

وربما كانت وحدة العدو هى التى استدعت صورة فلسطين في النهاية .

(١) مصطفى صادق الرافعى ، النشيد الوطنى المصرى ص ١٨

(٢) محمد البرعى ، الأعمال الشعرية الكاملة لمحمد البرعى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٤

أ- أناشيد القضية الفلسطينية :

القضية الفلسطينية لفتت إليها قرائح الشعراء مشفقين وناصريين ؛ لأن فلسطين « فلذة من كبد العروبة ، وبضعة من قلبها ، ومهوى أفئدة بنينا من مسلمين ومسيحيين . جرحها لا يهدأ ، والدمع عليها لا يرقأ ، والجهاد لاستردادها موصول لا ينقطع حتى تعود إلى العرب ، ويعود إليها العرب ، فيستكمل الوطن العربي سلامته ، وعزته ، ومنعته ، والشعر في فلسطين كثير متنوع ... » ^(١) ومنه بال تأكيد شعر الأناشيد الذي ما زال يواصل دوره مع القضية الفلسطينية حتى الآن .

يقول محمود حسن إسماعيل مستجيباً لنداء فلسطين : في نشيد " لحن من النار " :

مهدّ البطولات أرض العرب	أرضَ العلا من قديم الحقب
ضجت من الثار نارُ الدماء	هيا نشقْ إليه الذهب
زاحفين عاتدين للحمى	رافعين صوتهما إلى السما
هزت فلسطينُ حرَّ النداء	هيا وليبكِ أختَ العرب ^(٢)

ويقول محمود صادق :

أطلقوا الأرواح في ظل العلم	عاصفات بالروابي والقمم
يشهد التاريخ في ساح الوغى	أننا أبناء من سادوا الأمم
إليه بيت المقدس	لك روحى والفدا
كعبة الشرق تعالى	فوق أشلاء العدا
آل صهيون خلدتم في الجحيم	يا وقود النار يا حصد الهشيم
طعمة النيران ذوقوا بأسنا	مالنا - الدهر - سواكم من غريم
يا دمي يا وجد	أى ثار بعد
استمع يا دهر	واستجب يا مجد ^(٣)

(١) د. أحمد الحوفى ، القومية العربية في الشعر الحديث ، ص ١٨٥ .

(٢) محمود حسن إسماعيل ، الأعمال الكاملة للشاعر محمود حسن إسماعيل مج ٣ دار سعاد الصباح للنشر

والتوزيع سنة ١٩٩٣م ص ١٤٥٩ .

(٣) محمود محمد صادق ، ملحمة الحرب المقدمة في تحرير فلسطين ، دار المعارف سنة ١٩٤٨ ، ص ٥ .

ويقول صالح جودت مذبذباً بالولايات المتحدة الأمريكية التي تدعم استيطان اليهود لفلسطين ، في حين تدعى أنها مانعة الحرية ، يقول في نشيده « تمثال الحرية » :

من قلب الأرض المسلوقة من نار الحق المشبوقة
في البيارات المنهوبة من روح الحق المصلوبة
من دعوة عيسى القدسية ومن العذراء
تلحقك اللعنة أبدية صنجاً ومساء
أطرق تمثال الحرية واهبط في الماء
يمناك على الدم مطوية وعلى الأشلاء^(١)

ونلاحظ في هذه الأبيات ربطاً جيداً وتخلصاً من معنى للآخر قد يكون قرينا له في قوله (من روح الحق المصلوبة) فينتهي في البيت بكلمة (المصلوبة) ليبدأ بيته التالي بما هو في عقيدة أغلبهم الصليب ليقول : (من دعوة عيسى) وكأنه بذلك يُعيد تاريخ اليهود المتجه رابطاً بين الحق المصلوب على أيديهم الآن وبين المسيح الذي حاولوا صلبه قديماً فهم رعاة القهر والقيود ويشهد بذلك تاريخهم . وهذه الغضبة ليست قصراً علينا بل هي غضبة من كل أبي كريم ، وهي لعنة من كل نبي عليهم ، فالتمثال رمز لهم ، يجب أن تحطم دلالاته لأنهم اختاروا أن يكون واجهة ادعائهم واستخفافهم بعقول العالم وبسقوط الرمز يكون الشاعر قد أسقطهم جميعاً بعيداً عما يزعمون . يقول :

أطرق من غضبة كل أبي أطرق من لعنة كل نبي
بيمينك يا عبد الذهب يا مقتل الحق العربي
أسلمت إلى الصهيونية بيت الإسراء
وغمرت الأرض العربية بدم الشهداء^(٢)

وفي النهاية يؤكد على رجعة الحق السلايب لأصحابه ، وافتضاح أمرا دعائهم إقامة العدل والحرية ، لأنهم وصمة عصر الحرية ، يقول :

سنقيم من الحق مظلة ونروى من دمك قلعة

(١) صالح جودت ، ألحان مصرية ، ص ١٨٦ .

(٢) نفسه ، ص ١٨٧ .

سنعيد الأرض المحتلة وسنطفيء من يدك الشعلة

يا وصمة عصر الحريه خلّ الأضواء

سيضيء ، ضمير البشريه رغم الأنواء^(١)

أى أنهم حين يخلّون الأضواء الخادعة التى شدّت إليهم أنظار البشرية سيضيء ضميرها بنور الحق الذى يسفح كذب أضوائهم الظالمة .

أما محمود غنيم فيرى أن ما سلّب بالقوة لا يسترد إلا بقوة المدافع والنيران يقول في نشيد « الوطن السليب » :

أثيروها ، فحن لها جنودُ وهم بدلَ الهشيم لها وقودُ

تطلّع نحونا وطن سليبُ به وبأهله عبث اليهود

إلى الوطن السليب غداً نعودُ

إذا ما الحق أنكره الطغاة ولم تظفهره آىّ بيناتُ

فأفواه المدافع ناطقاتُ وألسنة اللهب لها لغاتُ

أثيروها

دعاةُ الشركم نقضوا العهودا فلا تبقوا لدولتهم وجودا

وما غصبوا فلسطينا ولكن بها حفروا لأنفسهم لحودا^(٢)

ويقول عبد الله شمس الدين في نشيد التعبئة لفلسطين متوعداً إسرائيل

بالهزيمة :

عاهدنا الله وأمتنا سنحطم إسرائيل غدا

بالنصر سنكتب عزتنا والكل لأرض النور فدا

زحفا زحفا . . صفا صفا

في تل أبيب لقيانا في اللد وبافا والرملة

سنوفى دين ضحاياتنا ونعيد الأرض المحتلة

(١) محمود غنيم ، الأعمال الكاملة لمحمود غنيم ، دار الغد العربي سنة ١٩٩٣ ، ص ٧٩٠ .

(٢) محمود غنيم ، الأعمال الكاملة لمحمود غنيم ، دار الغد العربي سنة ١٩٩٣ ، ص ٧٩٠ .

بدم العربي وقد وفى زحفا زحفا ... صفاففا (١)

وكتب أحمد نجيب نشيد (عائدون) في بداية الخمسينيات مؤملاً عودة الوطن وعودة
أبنائه إليه بعدما نزل العار عن أرض فلسطين وهو يتحدث في النشيد على لسان أحد اللاجئين
فيقول :

أرض آبائي وأرض الخالدين حيث سال الدم حرا من سنين
خيرها ينمو بأيدي الغاصبين وأنا أحيا حياة اللاجئين
بل غداً نحن مع الفجر نعود كي نزيل العار من أرض الجدود
حين يمضى عبر هاتيك الحدود موكب الأحرار والبعث الجديد
لن نسمى بعد هذا لاجئين إنما نحن جيوش العائدين
نبذل الأرواح والروح تهون في سبيل النصر والفتح المبين (٢)

ب- أناشيد الدعوة إلى الوحدة العربية :

كثرت دعوة الشعر - والأناشيد بخاصة - إلى الوحدة العربية ، ونبذ الفرقة ، في الوقت
الذي وقعت فيه البلدان العربية بين برائن الاحتلال الغربى حيث أرجع الشعراء السبب في
هوان العرب وضعفهم إلى تفرقهم فكانت الوحدة هي وحدها سبيل استرجاع عزة العرب .
يقول محمود رمزى نظيم متأثراً بما ألمّ بالعرب من الخليج للمحيط في « ثورة
الشرق » :

إننى استشعر الخزي من الشرق الذليل
كيف يستعمره في أرضه الغرب القليل

في (الباكستان) وفي (القدس) و (مراكش) نلر
فليكن طعن وضرب وخراب ودمار

(١) عبد الله شمس الدين ، الله أكبر ، ص ١٤٩ .

(٢) أحمد نجيب ، ديوان أحمد نجيب للأطفال والناشئين ، ص ٢١٧ .

إيه يا تونس هيا واحتذيهـا يا جزائر
ما لهذا المغرب الأقصى من الإرهاب حائر

وطرابلس أبت أن يرجع الشر إليها
واستعدت لتلقى كل من يعدو عليها

وأرى سودنة (السودان) من شر الدواهي
تجعل الحاكم يُمسيّ أمراً فيه وناهي^(١)

لذلك كانت دعوته إلى الوحدة تعبئة لمواجهة أعداء العرب :

أيها الشرق الذي نام على الضيم طويلا
قم من النوم فما كنت ضعيفا أو غليلا

خذّر التفريق أهليك وما شئت يداك
واتحدت اليوم فاجعل من يُعاديك فداك^(٢)

وربما كان ما أَلَمَ بالعرب هو الذي جعل أفئدة العرب تهوى إلى الوحدة على سبيل (إن المصائب يجمعن المصابينا) ، لذلك كان وجود هذه الفكرة في الشعر استجابة لمشاعر الجماهير ، فالتمسك بالوحدة ، ونبذ الفرقة من أهم معاني الأناشيد القومية بل والشعر القومي كله « فمواضيع الشعر القومي الحز على الجهاد واستثارة النفوس وبث الحماس فيها والافتخار بالأباء والأجداد ، ووصف البطولات العربية في التاريخ القديم والمعاصر ، والدعوة إلى التمسك بالوحدة ، ونبذ الفرقة ... »^(٣) .

وقد كانت فكرة التجزئة من جنایات الاحتلال على الوطن العربي لذلك برزت الأناشيد تُزرى بهذه الفرقة وتعلی قيمة الوحدة حيث « ... يَغسر على المتصفح للتراث الموسيقى

(١) محمود رمزي نظيم ، عبير الوادي ، ص ١١٠ .

(٢) الساق ص ١١٠ .

(٣) د. سميرة محمد زكي أبو غزالة ، الشعر العربي القومي في مصر والشام بين الحربين العالميتين الأولى والثانية ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والإنباء ، والنشر سنة ١٩٦٦ ، ص ١٠١ .

العربى أن يجد أناشيد وطنية في أى عصر من العصور قبل التقسيم الذى أدخله الاستعمار على وطننا العربى ليصنع منه كتلات صغيرة سهلة الاستثمار والذوبان في الثقافات الغربية»^(١) وإن كان المعنى هنا يحتمل تأويلين : إما أن تكون الفرقة التى لحقت بالعرب وأضعفتهم وجعلتهم ملتقى طمع العالم الغربى إما أن تكون هى الداعية لوجود أناشيد وطنية تُهيب بالوطن العربى وتدعوه إلى الاتحاد وإما أن تكون الفرقة سبباً في وجود أناشيد وطنية لكل جزء من الكيان العربى حيث تعددت الأوطان داخل الوطن العربى الواحد . وإن كنت لست مع الكاتب في اختياره كلمة « الاستعمار » فهو احتلال ودمار كما قال - تعالى - على لسان بلقيس : « إن الملوك إذا ادخلوا قرية أفسدوها وجعلوا أعزة أهلها أذلة وكذلك يفعلون »^(٢) لذلك كثرت في الأناشيد الدعوة إلى الاتحاد ومقاومة التجزئة الاحتلالية « وقد قاد الشعر هذه المعركة ، معركة استنكار هذه التجزئة السياسية والدعوة إلى وحدة شاملة تعيد للعرب كيانهم السابق ، وخاص الشعراء القوميون هذه المعركة ببسالة»^(٣) يقول محمود غنيم في نشيد « الشباب الأسيرى الأفريقى » :

إسلمى يا أمم الشرق وسودى وابغى الأوج بتوحيد الجهود
لاعدائك النصر خفاق البنود أنت ظل الله في هذا الوجود
وبشير الأمن فيه والسلام
نحن شعب واحدٌ يبغى الخلود لم تفرق بين أرضيتنا الحدود
ليس في شرعتنا بيض وسود كلنا شرق عن الشرق ندود
نقبل الموت ونأبى أن نضام^(٤)

ويقول داعياً إلى الوحدة انطلاقاً من وحدة اللغة والعرق لأن « ... الاشتراك في اللغة أكبر عامل يولد في نفوس الناس إرادة الانضمام في أمة واحدة ، والشعوب التى تتكلم لغة واحدة تكون ذات قلب واحد ، وروح مشتركة ، وتظهر في المجتمع العالمى بوصفها وحدة ذهنية واحدة ذات ضمير اجتماعى واحد ... »^(٥).

(١) صالح المهدي ، الشعر والفنون مختارات من الأبحاث المقدمة لمهرجان المربد الثالث ، ص ١٢٣ .

(٢) (النمل - الآية ٣٤) .

(٣) د. سميرة محمد زكى أبو غزالة ، الشعر العربى القومى في مصر والشام بين الحربين العالميتين ، ص ١٨ .

(٤) محمود غنيم ، في ظلال الثورة ، ص ٨١ .

(٥) د. درويش الجندى ، القومية العربية في الأدب الحديث ، ص ١٥ .

الضاد لى أم" ويعربُ والدُ يفتى الزمان ومجدُ يعرب خالِدُ
أبدأ يظللنا لواء واحدُ ضموا الصفوف إلى الصفوف وجاهدوا
تَبًا لكل يدِ تُفرق بيننا^(١)

وشارك الشعراء المصريون في وضع أناشيد قومية « وقفت مع أحداث الوطن العربي
تسانده في كفاحه ... ، وتشاركه أعياده »^(٢) وذلك ؛ لأنهم أعضاء في جسد واحد (الوطن
العربي) لذلك نجدهم يشاركون ثورة الشعب العراقي في « تموز » سنة ١٩٥٧م يقول عبد الله
شمس الدين في « نشيد العراق » :

سلامُ الله يا بغدادُ على أحرارك الأمجادُ
لقد كنت على ميعاد مع المجد مع الإسعاد
بيوم علاك يا بغدادُ

على (أم الطبول) شدا دم الأحرار والشهدا
من الطاغى الذى جحدا خذوا ثار البلاد غدا
ونلت الثأر يا بغداد

عروبتنا حمى العُربِ وثورتنا منى الشعبِ
من القلب إلى القلب عليك تحية الحب
ودام علاك يا بغداد^(٣)

و (أم الطبول) هى الساحة التى أعدم فيها قاسم العراق أحرارها .
ويقول محمود حسن إسماعيل محبياً بغداد على ثورتها وكأنها بذلك أعادت نشر وخلق
عهدىها الذهبى أيام هارون الرشيد :

بغداد يا قلعة الأسودِ يا كعبة المجد والخلودِ
يا قبلة الشمس للوجودِ

(١) محمود غنيم ، في ظلال الثورة ، ص ٦٣ .

(٢) مصطفى عبد الرحمن ، أناشيد لها تاريخ ، ص ١٩٦ .

(٣) عبد الله شمس الدين ، الله أكبر ، ص ١٢٢ .

سمعتُ في فجرِكَ الوليدِ توهجَ النارُ في القيودِ
وبَيرقُ النُشرُ من جديدِ يعودُ في ساحةِ الرشيدِ
زَارتِ في حالكِ الظلامِ وقمتِ مشدودة الزمامِ
للنورِ للبعثِ للأمامِ

لبأسِكَ الظافرِ العتيدِ ومجدِكَ الخالدِ التليدِ
عصفتِ بالنارِ والحديدِ وعدتِ للنورِ من جديدِ^(١)

وتساند الأناشيد اليمن في ثورته ضد الأسرة الحميدية يقول أحمد مخيمر في نشيد
(عائد من اليمن) إنه يصون بدمائه أى بقعة على الأرض العربية :

أنا عائدُ يا أمَّ من أرضِ اليمنِ بالنصرِ والقلبِ الذى قهرَ الزمنِ
أنا عائدُ يا أمَّ من أرضِ اليمنِ

وطنى الكبيرُ أصونه بدمائى في مصر أو في تونس الخضراءِ
أوفي الجزائر أو رُبما الفيحاء أوفي العراق وفي عمان وفي عدن
أنا عائدُ يا أمَّ من أرضِ اليمنِ^(٢)

ويقول عبد الله شمس الدين مبتهجاً بثورة اليمن ومؤكداً على مشاركة مصر لها ومساندتها
هي وكل العرب رغم ما يثار من فتن ودسائس :

على قَدَرِ تلاقيِ النورِ بالأحرارِ يا صنعاً
وطوِّحَ بالدجى العاتى صباحُ الحقِ يا صنعاً
ودك الماردُ العربى حِصْنُ الظلمِ والرعبِ
وبالحريةِ الشماءِ عادَ الحكمُ للشعبِ
ونحن فداك يا صنعاً

على عهدِ وميثاقِ تلاقىِ الحرِّ بالحرِ
وباسمِ كرامةِ الإنسانِ أطلعنا سنى الفجرِ

(١) مصطفى عبد الرحمن ، أناشيد لها تاريخ ، ص ٢٠٢ .

(٢) أحمد مخيمر ، الغابة المنسية ، المؤسسة العامة للتأليف والإبلاء والنشر سنة ١٩٦٥

ص ٢٩٠ ، ٢٩١ .

يدُ الأحرار في مصر مع الأحرار في اليمن

وكل الغرب إخوانٌ يرغم الدُسّ والغتنِ

ونحن فذاك يا صنعا (١)

وكذلك ساندت الأناشيد الجزائر - بلد المليون شهيد - في كفاحه ضد الاحتلال الفرنسي منذ وقع الاحتلال سنة ١٨٨٠ م إلى أن حازت استقلالها سنة ١٩٦١ . يقول كمال عبد الحليم في نشيد (ليس للعدوان أرض) متحدثاً عن سوريا والجزائر :

لا تحرك ساكنًا لا تقترب أيها الطامع في أرض العرب
ذقت في مصر هوان المنسحب وستصلي اليوم من سوريا الذهب
ليس للعدوان أرض ليس للأعين غمض
أرضنا الحرة عرض وجهاد الشعب فرض

وغدا موعدا أرض الجزائر لن دم فيها وقلب وحفائر

ونشيد لم تضيعه الحناجر عربي مستقل اللفظ ثائر (٢)

ويقسم هاشم الرفاعي بهواها وشهادتها وثوارها على أنهم سيفجرون فجر النصر من بين دياجر الظلم بقول :

بهواك بالدم فوق تربك يا جزائر

يجرى وينبع من حشاشة كل ثائر

بشهادتك الملقى على سفح المجازر

بالسخط يلقى في القلوب وفي الحناجر

بالرابضين على القمم الثالرين على الظلم

سنفجر الأضواء في تلك الدياجر (٣)

(١) مصطفى عبد الرحمن ، أناشيد لها تاريخ ، ص ٢١٠ ٢٩١ .

(٢) كمال عبد الحليم ، ليس للعدوان أرض ، دار الفكر سنة ١٩٥٧ ، ص ١٠٢ .

(٣) أناشيد لها تاريخ : ص .

ووضعت أيضا الأناشيد تقديراً لدور الكويت في مساندة الوطن العربي ، ويُعلن ذلك أحمد مخيمر معللاً سبب تأليفه (نشيد الكويت) يقول : « موقف الكويت من القضايا العربية موقف رائع ومشرف ، ويؤكد أن شيوخه يضعون مصلحة الوطن الكبير فوق كل اعتبار لهذا اخترت هذا النشيد من بين ما طُلب مني ، ونظمته ٠٠٠ تحية لهذا البلد الشقيق » ^(١) يقول في « نشيد الكويت » :

نادى الكويت .. تقدموا بلدى الأعز الأكرم
في حبه رخص الدم
ولمجده وقف الرجال صفاً لصف .. كالجبال
أذكى بهم روح النضال من أول الحقب الطوال
عزم أبى ، مضرم وطنى الأعز الأكرم
في حبه رخص الدم ^(٢)

ويقول عبد الله شمس الدين في (نشيد الكويت) مهنتاً لها في عيدها :
كويت يادرة الخليج يا كوكب اليمن في البروج
في عيدك الباهر السعيد غدوت أنشودة الخلود
يا بسمه الدهر في الوجود
قد أذن النور في ربك وأشرق المجد في عاك
وبارك الله في خطاك وعز في ظله حماك
يا دولة المجد والخلود ^(٣)

ويبتهج مأمون الشناوى ويدعو إلى تدعيم وحدة مصر والسودان انطلاقاً من وحدة المياه التى تجرى بأراضيهما فيقول في « نشيد الوادى » :

عاشت مصر حرّة والسودان دامت أرض وادى النيل أمان
اعملوا تنولوا واهتفوا وقولوا

(١) أحمد مخيمر ، الغابة المنسية ، ص ٣٠٩ .

(٢) السابق ص ٣٠٩ .

(٣) عبد الله شمس الدين ، الله أكبر ص ١٩٠ .

السودان لمصر - ومصر للسودان^(١)

وإن كانت الأناشيد ساهمت بهذا الشكل في الدعوة إلى وحدة الأمة العربية ، وفي كفاح الدول العربية فكان لا بد أن نرى ابتهاجها بتحقيق نوع من هذه الوحدة المنشودة ، في وحدة مصر وسوريا سنة ١٩٥٨ م . وفي ذلك يقول محمود عبد الحى في نشيد « الوحدة العربية » :

من شَطَّ النيل إلى برَدَى شُعْبَانٍ أرادا فـاتـحـدا

مصرُ وسوريا أصبحتا من بعد كفاحهما بلدا

أبدأ لن تفترقا أبدا

قسماً بالعَلم الخَفَاقِ يزهو بجبين الآفاقِ

لنعيدنَّ المجد الماضى كالصبح سننى الإشراقِ

شُعْبَا عَرَبِيَا متَحـدَا^(٢)

« ولقد كانت وحدة مصر وسوريا في الجمهوريات العربية المتحدة نقطة انطلاق نحو تحقيق الأهداف الكبرى للعرب في وحدة شاملة كاملة بقيادة البطل الرئيس جمال عبد الناصر رائد القومية العربية ... »^(٣) فهذا محمود أبو الوفا في نشيد « من مصر أنا » يشيد بوحدة مصر وسوريا ، ويثبت أن الوحدة العامة والكبرى هى غايتنا جميعا :

يا أرضَ العُربِ لك العَظْمُ بَرَدَى والنَّيْلُ والهِمُّ

ولك الجيش ولك العَلمُ قسماً بالله وذا القسمُ

هو منا عهد مُتَزَمٌ عهد إِمَّا نلْقَى الظَّفَرَ

أو نلْقَى اليوم المنتظرَ لا شمسَ عليه ولا قمرَ

الوحدة غايتنا الكبرى في الوحدة منجاة العربِ

من مصر أنا ... وأنا عربى^(٤)

(١) محمد عبد الوهاب شريط : حياتي أنت ، دعاء الشرق ، صوت الفن .

(٢) محمود عبد الحى ، أصداف الشاطئ ، ص ٢٤٠ .

(٣) قسم الشؤون العامة ، مهرجان الشعر في عيد الوحدة الأول ، مطبعة القنال ببور سعيد سنة ١٩٥٩ ص

٣ .

(٤) محمود أبو الوفا ، أناشيد وطنية ، ص ٣٣ .

ويقول أيضاً محمود عبد الحى فى نشيد « اتحاد الجمهوريات العربية » مبتهجاً
بوحدة مصر وسوريا وراجياً ألا يرفرف علم الوحدة على دمشق والهرم فحسب
بل تتمدد طياته لترفرف على ليبيا وتضمها إلى الوحدة وغيرها من الجمهوريات
العربية :

رفرف عزيزاً يا علم على دمشق والهرم

رفرف على ليبيا (م) وطوف بالسهول والقمم

وارو انتصار النور في إشراقه على الظلم

في مهرجان النصر يحدو ركبته خير الأمم^(١)

ح- قدسية الأرض العربية وسبقها الحضارى :

فالشرق العربي - خاصة - مهد الديانات ، ومأوى الرسل والأنبياء حيث انبعث منه نور
الحق والإيمان ، فأرض الشرق العربي قد اصطفاها الله - تعالى - من بين بقع الأرض ، وهذا
يؤهلها للريادة والسيادة ، وأن تقوم دوماً بالدور الموكل بها من الهداية ونشر الألفة يقول
محمود غنيم في نشيده « الشباب الآسيوي والأفريقي »

أيها الشرق ارفع الصوت جهاراً نادٍ بالسلم على الأرض شعاعاً

كنت بالأمس لرسول الله داراً وستبقى للهدى فيها مناراً

ينشر الألفة فيها والوئام^(٢)

ويقول فتحى سعيد مشيراً إلى قدسية الأرض العربية :

يا حبيباً أبدياً يسكن في قلبي

يا فجرراً ومحياً يُشرق في دربي

يا وطننا عريباً من دمه عصبى

يا مهداً قدسياً لرسول ونبى^(٣)

(١) محمود عبد الحى ، أصداف الشاطئ ، ص ٢٣٧ .

(٢) محمود غنيم ، في ظلال الثورة ص ٨٢ .

(٣) فتحى سعيد ، مصر لم تتم ، ص ٣٥ .

ويقول محمود حسن إسماعيل مبينا أن الله - سبحانه - اصطفى الأرض العربية من بين
الثرى لتكون مهد أديانه ، ومهبط وحيه ، وموطن أنبيائه :

من قديم الدهر حباكِ الإله وبصوت الوحي نادتك سماه
واصطفى أرضك من بين الثرى فحبتها بالرسالات يداه^(١)

ويقول أيضا في سبق الشرق العربي الحضاري في الوقت الذي كان العالم فيه تخبط في
ظلمات الجهل والكفر : « دعاء الشرق »

كانت الدنيا ظلاما حوله وهو يهدى بخطاه الحائرنا
أرضه لم تعرف القيد ولا خففت إلا لباريها الجبين^(٢)

وبسبق العرب الحضاري كانوا رواداً للعالم كله يعلمونهم في وقت الجهل ، ويهدونهم في
وقت الضلال . يقول محمود عبد الحى في « نشيد اتحاد الجمهوريات » :

شعوب على أرضها سائده ولكنها أمة واحده
حضارتها للورى رائده وراياتها للذرى شاهده
على عزة الغرب منذ القدم^(٣)

ويقول عامر بحيرى في نشيد « شباب العرب » :

أنرتنا سبيل الهدى في القدم وكنا دواماً حماة الحرم
وكم قد صرفنا غواشى الظلم بنور الكتاب ووحى القلم
ونحن شباب الحجى والعلوم لنا أثر عبقرى يدوم
سلاح العقول ، وسيف الحلوم شرفنا بذلك يوم القدم^(٤)

وقد يكون الهدف من التذكير بسبق العرب الحضارى ، وقنسية أرض الشرق
استنفار الهمم لنصرة الوطن العربي فنصرته دعوة دينية أيضا إضافة إلى الدعوة الوطنية
السياسية ، وقد يكون الهدف إحراج العالم الغربي ، فإن كان قد بلغ ما بلغ من قوة فقد كان
العلم الذى تلقاه من الجامعة العربية سبيله إلى تحقيق القوة فهل جزاء الإحسان إلا الإحسان

(١) محمود حسن إسماعيل ، الأعمال الكاملة للشاعر محمود حسن إسماعيل ، مج ٣ ، ص ١٤٦٧ .

(٢) السابق مج ٢ ، ص ١٠٦٣ .

(٣) محمود عبد الحى ، أصداف الشاطئ ، ص ٢٣٥ .

(٤) عامر محمد بحيرى ، ديوان عامر ، الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٢م ، ص ١٤٦ .

أو يكون الهدف تذكير الغرب بطبيعة العلاقات العلمية بينهما حيث إن الشرق - والعرب عامة - لم يكن في موضع المتلقى المتبّع لتطور الغرب دائما ، بل بذلك تكون العلاقات العلمية علاقات تبادلية ، وإن كان لا بد من المفاضلة فالفضل للأسبق لأن الشرق حين مُنح راية الإيمان التي كانت السبب في الاتجاه إلى العلم الدينى والدنيوي بدعوة القرآن إلى التدبر والتأمل في أنفسنا وفيما حولنا كان أمينا على ما مُنح ، وبلغ ما حمل للعالم دون عدوان أو بغى .

د- الدعوة إلى الفداء والتضحية :

ولم تخل الأناشيد القومية من دعوة الفداء والتضحية ، كما كان الأمر في الأناشيد الوطنية لأن « الشعوب لا تتال حريتها إلا إذا أرافت الدماء وإراقة الدماء ، ليست شيئا جديدا في المحيط العربي . إن تاريخ العرب نفسه زاهر بالتضحيات ملىء بالبطولات والانتصارات . إنه تاريخ يفخر به كل عربي ، لذلك رأينا من الكتاب والشعراء من يرددون في أقوالهم أحاديث القوة ، ينظرون خلفهم إلى تاريخ العرب الطويل يستخلصون منه آيات الفخار ويذكرون بها أبناء العروبة ويقولون لهم : إن الإسلام دعا إلى مقابلة القوة بالقوة » (١).

يقول عبد الله شمس الدين : إن بذل الروح من أجل حياة العروبة يحقق المجد والافتخار أو هو ساحة يفخر من يسبق فيها ؛ لأنه سيحقق لأمتة المنة ويحوز به الجنة :

على نهضاتنا طلع النهار وثورتنا صعود وانتصار
ووثبتنا بناء وانطلاق وعزتنا لأمتنا شعار
على أرواحنا أخذت عهد وفي عزماتنا هول ونار
سنحيا للعروبة نفتديها وبذل الروح مجد وافتخار (٢)

ويقول محمود حسن إسماعيل بأننا ذرفنا الدماء الغزار افتداء لثرى الأمة العربية وتحقيقا للوحدة العربية والله - سبحانه - سيأخذ على كل يد تزرع الفرقة :

كم سقينا بالدم الفادى ثراك ومع الأجيال سقنا شهداك
ويد الله على كل يد تزرع الفرقة ما بين خطاك (٣)

(١) د. عبد العزيز برهام ، مجموعة المحاضرات للعام الجامعى سنة ٦٥ ، ١٩٦٦ ، مطبعة جامعة الإسكندرية سنة ١٩٦٦ ص ١٥ ، وهو بحث . تحت عنوان : دور الأدب في الإعداد لثورة يوليو ١٩٥٢

(٢) عبد الله شمس الدين ، الله أكبر ، ص ٧٨ .

(٣) محمود حسن إسماعيل ، تائهون ، ص ٧٥ .

ويقول محمود صادق إننا إن دُعينا إلى تحقيق المجد نستعذب طعم الردى وكأن المنايا
شهد ، وذلك لما نعرفه من مكانة الشهداء في جنات الخلد فإن لم تكن المنايا في ذاتها شهداء
فهي التي تبلغناه :

أشرقوا في الأفق نوراً ولهباً واملأوا الكون بآيات العجب
وعلى التاريخ خطوا بالذهب سبّح الدهرُ بأمجاد العرب
يــــادى يــــاقلبُ أى عيش بعــــدُ
إن دعانا المجدُ ألمنايا شــــهــــدُ
للضحايا الخــــلــــدُ^(١)

ولهذه المكانة الفريدة التي سينالها الشهداء تمنى محمود رمزي نظيم لو راح شهيدا في
عداد الشهداء ، وكأن الموقف قمين بالحسد أو الغبطة يقول في ثورة الشرق :

ليتنى رحتُ شهيدا في عداد الشهداء
فتح الله لهم في الخلد أبواب السماء
فهنيئاً لشيوخ سبقونا وشباب
لهم الحسنى ولا خوفٌ عليهم في الحساب^(٢)

وفي نهاية حديثي عن الأناشيد الوطنية والقومية أشير إلى شرط من شروط صحة
الأناشيد وهو « الموافقة لكل زمان » حيث « يشترط في النشيد القومى قوة العبارة وسهولتها
وألا يكون وعظا بل حماسة ونخوة ، وأن يكون موضوعاً على لسان الشعب ، وموافقا لكل
زمان »^(٣) وأنا سأبدأ من النهاية مرجئة تنتم الشروط إلى موضعها في فصل الأساليب
التعبيرية . والمراد من « الموافقة لكل زمان » صلاحية النشيد للترديد في كل مرحلة زمنية ،
وألا يرتبط بفترة محددة ، أو مرحلة تاريخية بعينها بحيث يعسر على النشيد أن يتجاوزها
ليبقى على الزمن .

ومن الأناشيد التي فقدت هذا الشرط غالبية ما كتب رفاة الطهطاوى وتلميذه صالح
مجدى في هذا الباب ؛ لأنها ارتبطت بالخدويى - على الأكثر - مدحاً وابتهاجاً بصنائعه .

(١) محمود محمد صادق ، ملحمة الحرب المقدسة في تحرير فلسطين ، ص ٤ .

(٢) محمود رمزي نظيم ، عبير الوادى ، ص ١١٤ .

(٣) عباس العقاد ، المازنى ، الديوان في الأدب والنقد ، ص ٤٩ .

والأبرز في ذلك جميع ما كتبه صالح مجدى من الأناشيد فقد « ارتبطت بشخصية الوالى مع ارتباطها بالوطن - ومعنى ذلك أن نصوصها لم تصل إلى حد التجريد القومى في نشيد واحد مثل المارسليلز ولكن هذا لا يغضى من قيمة المحاولة التى تُعدّ الأولى من نوعها في تاريخ مصر الحديث وهذه الأولوية تعفيها مما شابها من أوجه القصور » (١) .

وإن كانت تلك المزاوجة بين الوالى والوطن لم تُغض من قيمة محاولات صالح مجدى ، وكذلك رفاة الطهطاوى ، فالأمر مختلف مع من جاءوا بعدهما من الشعراء وسقطوا في نفس المهوى ، منهم على سبيل المثال الشاعر على الجارم في « نشيد التاج » وقد كتبه احتفالاً بمناسبة تولية الملك فاروق :

فاروق يا نجم الهدى دُم للعلا
أدركت غايات المنى متمهلا
الشعبُ يلمحُ نوركم متفائلا
مجد أثيل . دهر منيل . ملك نبيل
زين الحمى سبط البنان (٢)

ويقول أيضا في نشيد الوطن :

يا مصر فاروقك المرجى إليه ترنو المنى وترجى
بيمنه قد بلغت أوجا وعشت في قمة السعد
بفضله صرت في الشعوب مهيبة القدر في القلوب (٣)

ومن ذلك أيضا نشيد « عاش الملك . عاش الوطن » لمحمد الأسمر . :

هيا بنا إلى الأمام هيا بنا . هيا بنا
المجد في الدنيا زحام فزاحموا نحو المنى
واسعوا إلى خير الوطن

عاش الملك . عاش الوطن عاش الملك ، عاش الوطن (٤)

(١) أحمد عبد الحى محمد يوسف ، شعر صالح مجدى دراسة فنية ، ص ٧١ .

(٢) على الجارم ، ديوان على الجارم ، ص ٢٨٧ .

(٣) السابق ، ص ٥٤٨ .

(٤) محمد الأسمر ، ديوان الأسمر ، ص ١٣١ .

وأيضاً التحية معكوسة ، فحياة الوطن هي التى يترتب عليها حياة الملك والشعب فلا ترتبط حياة الوطن وبقاؤه بالملك عاش أو مات .

ويهتف محمود صادق بحياة الملك فاروق فى « النشيد القومى المصرى » :

بلادى بلادى فدالك دمى وهبتُ حياتى فدى فاسلمى
غرامك أول ما فى الفؤادِ ونجواك آخر ما فى فمى
سأهتف باسمك ما قد حييتُ
تعيشُ بلادى . ويحيا الملك^(١)

ولا نتصور أننا ننشد هذه الأناشيد الآن وبعد ما سقطت الملكية وسقط معها فاروق ولا أن نهتف باسم فاروق في عهد حاكم غيره ، فمثل هذه الأناشيد تنتهي بانتهاء المنشد له ، أو المنشد به على الأصح . ولا يقبل أبداً ما قيل - مثلاً - عن نشيد محمود صادق السابق بأن « بقى هذا النشيد نشيداً قومياً لمصر حتى قامت ثورة يوليو المجيدة فأدخلت عليه بعض التعديلات ، وحذفت العبارات التى كانت تمجد الملك والنظام الملكى وبذلك حققتُ للشاعر ما يرضيه »^(٢) لأنهم إن حذفوا هذه العبارات من النشيد فهم لم يحذفوها من ذاكرة حفاظه التى لن تحس صدق تعبير النشيد عن هذه الفترة الجديدة .

وقد انسرب بعض الشعراء من هذا المهوى ، وعرفوا كيف يستخدمون أسماء ممدوحيههم بتوظيف ذكى ، بحيث يحمل ذكره على محملين : الأول أنه لفظ يدل على اسم الحاكم ، الثانى - وهو كافل البقاء للنشيد - أن يحمل اللفظ على أنه مجرد صفة غير مرتبطة بموصوف بعينه ، وبالتالي تصلح مع كل من تُنسب إليه . من ذلك ما جاء فى نشيد : « دُم للشعب » حيث صاغه صالح جودت عقب نكسة سنة ١٩٦٧م فيقول موجهاً خطابه إلى عبد الناصر حين أعلن رغبته فى اعتزال الحكم :

قُمْ واسمعها من أعماقِ فأننا الشعبُ
ابقَ فأنت السدُ الواقى لمنى الشعب
ابقَ فأنت الأمل الباقي لغد الشعب

(١) محمود صادق ، من أدب الثورات القومية ، ص ٥١ .

(٢) غانم السعيد محمد على غانم ، محمود محمد صادق حياته وشعره ، رسالة ماجستير بكلية اللغة العربية بالأزهر القاهرة ، سنة ١٩٩٠ ص ١٠١ .

أنت الخير وأنت النور
أنت الصبر على المقهور
أنت (الناصر) والمنصور
فابق فأنت حبيب الشعب
دُم للشعب

فقد وظّف صالح جودت اسم « عبد الناصر » بحيث يكون صفة لأي حاكم يبذل وسعه
لنصرة شعبه ووطنه .

ومن ذلك أيضا قول محمود حسن إسماعيل في « قيامة الثأر » :
يوم يدق الهول باب تائه مشرد مجذول
وتصبح الزنود كالرياح فوق تيه " إسرائيل "
تزفها للتيه من جديد
ملعونة في خطوها الشرير
وراية النصر بكف الثائر
تحدو ضحاها عزمات (الناصر) (١)

بل إن صالح مجدى نفسه قد وفق بعض الأحيان إلى مثل هذا التوظيف الذكى كما في
قوله :

يا سعدُ قـابل بابتسام في مصر مولاك الإمام
خير الورى الشهم الهمام ليث الوغى غيث الأنعام
العادل الصدر (السعيد) (٢)

فالتجريد شرط في النشيد الوطنى والقومى بل في الشعر الوطنى عموماً فهو « ... يجب
أن يتجه إلى الشعب والسلالات الوطنية ... وإذا كان لا بد للشاعر من الحديث عن الحاكم ،
فلا بد أن يكون الحديث عنه من خلال حديث الشاعر عن الشعب ، أى أن هذا الحاكم ثمرة

(١) صالح جودت ، ألحان مصرية ، ص ١٧٧

(٢) محمود حسن إسماعيل ، الأعمال الكاملة للشاعر محمود حسن إسماعيل ، مج ٣ ، ص ١٤١١

(٣) صالح مجدى ، ديوان صالح مجدى ، ص ٤٠٥

هذا الشعب ، وعنوانه ، ليست له مميزات أهله لمكان الصدارة إلا المميزات التي يتمتع بها شعبه العربي ، وإلا كان الشاعر قد عزل الحاكم عن أمته في شعوره ... » (١).

ومن الأمور التي كفلت الدثور لبعض الأناسيد ، ذكر شكل العلم المصري بهلاله وأنجمه الثلاث ؛ حيث إنه قد تغير واستبدل نسرا بالهلال والأنجم . يقول محمد الأسمر :

راية النيل سماء لا تـالُ حسبها الأنجمُ فيها والهلالُ
من قديم وهي رمز للجلالُ في بحر ، وسهول ، وجبال^(٢)

وكقول محمود غنيم في « نشيد حيوا العلم » :

إرفعوا الصوت وحيوا العلماً هو رمز المجد عنوان الحمى
مجدده كرموه كلمباً

رف كالطير على متن الهواء وتحدى نجمه نجم السماء
يالواء العرب يا نعم اللواء نحن من حولك جند أوفياء^(٣)
ومن ذلك أيضاً قول محمود أبى الوفا في نشيد « العلم » :

أنجمك هي الأمل الهادى وجمالك للدنيا بـادى
والنصر حواليك ينادى والنصر حليفك يا علمى^(٤)

وبعيدا عن العلم وشكله فهناك بعض المعاني التي كانت دلالة على فترة بعينها فحسبت النشيد لتلك الفترة كما في قول محمد البرعى عن نصر أكتوبر وعبور خط بارليف ، والسد الترابي :

قد عبرنا الأمس سدّ الخوف والخط المنيع

وقهرنا الموت بالعزم إلى غير رجوع^(٥)

فإن جاز أن نستخدم « سد الخوف » بالمعنى المجازى له ، فلا أظن أن لنا في كل معركة خطأ نعبّره .

(١) عبد الحي دياب ، فصول في النقد الأدبي الحديث الدار القومية للطباعة سنة ١٩٦٥ ، ص ٧١ .

(٢) محمد الأسمر ، ديوان الأسمر ، ص ١٢٤ .

(٣) محمود غنيم ، في ظلال الثورة ، ص ١١٩ .

(٤) محمود أبو الوفا ، أناشيد وطنية ، ص ٤١ .

(٥) محمد البرعى ، الأعمال الكاملة لمحمد البرعى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٩٤ ،

ص ٢٤٩ .

ومن ذلك أيضا ما أخذ على نشيد « الله أكبر » لعبد الله شمس الدين الذى يقول فيه :

الله أكبر فوق كيد المعتدى والله للمظلوم خير مؤيد

أنا باليقين وبالسلاح سافقتى بلدى ونور الحق يسطع في يدى

يا هذه الدنيا أطلي واسمعي جيش الأعداء جاء يبغى مصرعى

بالحق سوف أهده وبمدفعى فإنا فنيت فسوف أفنيه معى^(١)

يقول د. أحمد بدوى «ولكن ينبغي أن يوجه النظر إلى أن النشيد كان معبراً تعبيراً قوياً عن حالنا في تلك الفترة من تاريخنا ، ولذلك أضحي النشيد تاريخيا لا يستطيع أن يعبر عن نفوسنا اليوم ، وما يجول فيها من كبار الآمال »^(٢) فهو يرى أن النشيد تقوقع في الفترة التى نظم من أجلها ، ويموت بمرورها وزوال ظروفها أو تبدلها فمصر ليست في حالة ثورة وحرب دوماً ، وإنما السلم مداه أطول ، وقد استقرت إليه ، فلسنا في حال البناء والتشييد بحاجة إلى مثل هذا النشيد . وإن كنت أرى أنه ليس تاريخياً تماماً كما وصف بذليل أنه كتب في الخمسينيات ولكن ردد وأنشد في حرب ١٩٧٣م فمثل هذا النشيد يكون معطل الإنشاد فقط ولا ينتفى تماماً فقد يأتى الوقت الذى يصلح فيه إنشاده فيبعث من رقدته .

ومن ذلك النقد الذى وجهه العقاد لنشيد شوقي الذى يقول فيه :

على الأخلاق خطوا الملك وابنوا فليس وراءها للعز ركن^(٣)

يقول العقاد : « وأما الموافقة لكل زمان فإننا نرى الرجل قد حسب أننا سنظل طوال الدهر كدأبنا في يومنا هذا ، فنظم لنا نشيداً لا نتخطى به في جميع العصور أن تهيأ مكاننا . وأن لا نبرح نشرق في التمهيد ، ونأخذ في الاستعداد ، ونبدأ برسم خطط الملك ، ونهم بتشديد الأركان . وما علمنا شاعراً قومياً يُطلب إليه أن يكون فال الأمة وهاتف مستقبلها فينعب فيها نعيب النحاس وينذرها جموداً لا تتزحزح منه ، أو تنسى نعيبه ، وتهجر الترنم به ... »^(٤) ويشاركة الرأى عمر الدسوقي حيث يقول : « ولكن هذا النشيد يموت ؛ لأن العبرة ليست

(١) عبد الله شمس الدين ، الله أكبر ، ص ٢٥

(٢) د. أحمد أحمد بدوى ، أثر الثورة المصرية في الشعر المعاصر ، مطبعة جامعة القاهرة سنة ١٩٥٩

ص ٢٦

(٣) أحمد شوقي ، الشوقيات ، ج ٤ ، ص ١٩٧ .

(٤) عباس العقاد المازنى ، الديوان في الأدب والنقد ، ص ٥٠

باختيار اللجنة أو اختيار الحكومة وإنما بقوة النشيد وسيطرته على نفوس الناس وثباته على مر الزمن ولو لم يُعترف به رسميًا «^(١) وإن لم يتناول الأسباب التي جعلت نشيد شوقي يفقد صلاحيته عنده أو عند الشعب . أما نقد العقاد فأنا أرى به تحاملا على شوقي ، فكيف يكون العمل للوطن إن لم يكن بالتخطيط والتشييد فهو ينادى بتخطيط الملك وبنائه أي بناء سيادة مصر وهذا يستتبع أن نبني ونكوّن أسباب سيادتها من علم وعمل ، وهي بذلك في حاجة إلى دوام التخطيط والبناء بما يناسب كل عصر وتطوره وإلا أصابها الجمود والتخلف .

ومثال آخر لفقدان شرط الصلاحية لكل زمان وهو استخدام شعار مثل شعار ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ م « الاتحاد والنظام والعمل » يقول على الجندى :

وأسخو بمالى لنفع البلاد

كبير الرجاء عظيم الأمل

وأدعو بنيها إلى الإتحاد

وحبّ النظام وحبّ العمل^(٢)

فهذا الشعار أضحى قرينا تاريخيا لفترة خاصة في حياة المصريين وهي ثورة الضباط الأحرار سنة ١٩٥٢ وهذه القرانة وهذا الالتحام استأثرا بالنشيد لهذه الفترة وأفقده صلاحية الاستمرار .



(١) عمر الدسوقي ، فيألدب الحديث جـ ١ ، ص ١٥٩

(٢) على الجندى ، ترانيم الليل ، ص ١٩

٢- الأناشيد العسكرية :

وهي تعد أول أنواع النشيد ظهوراً في الشعر العربي الحديث ، حيث إن الهدف العسكري كان هو الباعث الرئيس لنشأة النشيد حديثاً ، فحين عزم رفاة الطهطاوى على وضع أناشيد كان إلحاق فرقة عسكرية بالجيش المصرى هو الحافز والدافع حيث إنه « حين عمد محمد سعيد باشا (والى مصر من ١٨٥٢ - ١٨٦٢) إلى إلحاق فرقة عسكرية بالجيش المصرى قرر رفاة محاكاة الأناشيد الوطنية الفرنسية ، وأنشأ للجيش أناشيد ليشدو بها أثناء السير ... » ^(١) فكان هدفه من تأليف هذه الأناشيد تحميس الجند ، وتعبئة همهم ، وبث روح الشجاعة والفداية في نفوسهم ، وفي نفس الوقت كان حريصاً على أن يعرف الشعب قيمة الجيش وجنوده فبدأ بإنشاء أناشيد سلسلة للأطفال ليربى فيهم بذرة العرفان أو ليعلى في نفوسهم منزلة الجنود فيكون ذلك حاثاً لهم في مستقبلهم الشاب فيقبلون على الجندية « ... فقد أخذ يقدم للأطفال أناشيد تتغنى ولو بصورة ساذجة ببطولة الجيش المصرى ، ووثبته الجديدة ... » ^(٢) ومن أناشيده في الجيش والجنود قوله :

يا أيها الجنودُ والقادة الأسودُ

إن أمكم حسود يعود هامي المدمع

فكم لكم حروب بنصركم ثوب

لم تتلكم خطوب ولا اقتحام معمع

وكم شهدتم من غي وكم هزتم من غي

فمن تعدى وطغي على حماكم يصرع ^(٣)

وكان عهد الخديوى سعيد يتميز باهتمامه بالجيش والجنود حيث « اشتهر سعيد باشا بميله إلى الجيش ، ولعل نشأته الأولى على ظهر الأسطول حبيب إليه الحياة الحربية برية كانت أم بحرية ، فعنى بعد أن ولي الحكم بترقية شئون الجند » ^(٤) حتى صار حالهم وهم منتظمون في

(١) د. شفيق السيد ، د. سعد مصلوح ، الشعر العربي الحديث تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي ، س . موريه ، ص ٣٣

(٢) د. عبد المحسن طه بدر ، التطور والتجديد في الشعر المصرى الحديث ، ص ١٢٩ .

(٣) د. طه وادى ، ديوان رفاة الطهطاوى ص ١٠٦ .

(٤) عبد الرحمن الرافعى ، عصر إسماعيل ، ج ١ ، ص ٣٤ .

سلك الجندية أحسن مما كانوا عليه فقد « ... عنى بترقية حالة الجنود والترفية عليهم من جهة الغذاء والسكن ، والملبس ، وحسن المعاملة ، حتى أخذوا يشعرون أنهم تحت لواء الجيش أحسن حالا مما كانوا عليه في قراهم طعاما ، ومسكنا ، وملبسا ومظهراً » ^(١) لذلك نجد صالح مجدى - تلميذ رفاة - زاد في وضع الأناشيد العسكرية والوطنية التى تمتدح سعيداً وراعيتيه للجيش والجنود ، وتشددو بالجيش وقوته وعدده وربما كان سبب تأثره - والشعب - بصنائع سعيد مع الجيش ما كان عليه حال الجيش في عهد عباس الأول فلقد بذل سعيد « جهداً كبيراً في سبيل ترقية الجيش من الوجهتين المادية والمعنوية وصبغه بالصبغة الوطنية ، وذلك أن الجيش كان قد اضمحل في عهد عباس الأول . كما تقدم بيانه - وفقد الروح التى كانت تفيض عليه صفات العظمة والبطولة في عهد محمد على وإبراهيم ، فعمل سعيد على أن يرد إلى الجيش صبغته الوطنية ... » ^(٢) فيقول صالح مجدى

وهمو جيش السعيد واراف الظل المديد
وافر الحزم السديد سافر العزم الشديد
ناصر الدين الأغمر
راسم خط الثقات في حصار للعداة
ناظم صف المشاة لقتال بثبات
ذاب منه كل صخر ^(٣)

إلى قوله إن سعيداً أراد تخليد ذكره في الورى فكان سبيله إلى ذلك الاهتمام بالجنود وبإعدادهم حتى صاروا أبطال حرب وأمئت وألفت أعدادهم :

وتمنى أن يُخلد في الورى هذا المؤيد
ما بدا في الأفق فرقذ أو على الأغصان غرد
بلبل في روض زهر
كيف لا وهو المربى بيننا أبطال حرب

(١) عبد الرحمن الرافعى ، عصر إسماعيل ، ج ١ ، ص ٣٥ .

(٢) السابق ص ٣٤ .

(٣) صالح مجدى ، ديوان صالح مجدى ، ص ٤٠٨ .

لا تبالي يوم كرب بالعدا في كل درب
شاسع صعب مضرر
عاش ما بين الصفوف وهو في ظل السيوف
حولته شمم الأنوف من مئین والوف
ناشراً أعلام نصر^(١)

ومن ذلك قوله :

فانظر إلى نظم الجميع ولباسهم ذاك البديع
واشكر على هذا الصنيع الصدر ذا الجاه الرفيع
مُنسى بظرفه البلاد
كم فاز في يوم الخصام هذا الخديوى بالمرام
وبه عساكره الكرام طافت وقالت بابتسام
عاش المليك كما أراد^(٢) .

ولم يكن مجدى مبالغاً في أناشيده ووطنياته فقد كان سعيد ذا أياد بيضاء على الجيش والجنود فكانا معه في واحد من عصورهما الذهبية ، وربما كانت المفارقة التي أحس بها الجنود والضباط في عصر خلفاء سعيد هي التي جعلتهم ينقضون ثائرين على ما آلت إليه أوضاعهم فلو « ... بقيت هذه الروح سائدة في عهد خلفاء سعيد باشا لما كانت البلاد في حاجة إلى شبوب الثورة العربية ؛ لأن هذه الثورة قامت لتحقيق المبدأ الذي اتبعه سعيد باشا فلو سار خلفاؤه على هذا المبدأ لثم الغرض الذي دعا إليه العربيون في سكينه وسلام ، ولكانت البلاد في غنى عن قيام تلك الثورة ، التي مهما قيل لها أو عليها ، فلا نستطيع أن نغفل تلك الحقيقة المؤلمة ، وهي أنها أفضت بالبلاد إلى الاحتلال الانجليزى ... »^(٣) وارتبطت الأناشيد بالهدف العسكرى فترة طويلة - نشأة وتراجعاً ، فكما كان حافز وضعها ، نسبوا إليه أيضا السبب في تضعضع الأناشيد بعد صالح مجدى ، فحين علل س . موريه التوقف للنشيدى بعد رفاة ومجدى جعل تسريح الجيش سببا في ذلك فيقول : « ويرجع السبب في أن طريقة رفاة لم تجد من غيره من الشعراء المصريين الجادين من يتبناها إلى أمرين :

(١) السابق ص ٤١٠ .

(٢) بنفسه ص ٣٩٧ .

(٣) عبد الرحمن الراعى ، عصر إسماعيل ح ١ ، ص ٣٦ .

أولهما أن الجيش المصري كان قد تم تسريحه عقب ثورة عرابي ...»^(١) فكما كان الجيش صانع البداية كان سببا في الانزواء والتواري فترة مديدة بلغت من الثورة العرابية إلى الثورة القومية ، ولم نجد في هذه الفترة إلا النذر اليسير - كما أشرت في الفصل الأول .

وهذه الأناشيد العسكرية في مادتها وطنية ودينية في دعوتها حيث إن تعبئة الجند في مواقعه المتباينة والإشادة بها ليست غاية في ذاتها ، وإنما لألتهما وسيلة لحفظ الوطن والدين والكرامة لذلك كنا نجد امتزاج الأنواع في النشيد الواحد عند رفاة ، فهو يشيد بحضارة مصر وجمالها ، وبجيشها وقدرته وكأنه وسيلة لبقاء حضارتها وتطورها فمضامين أناشيد رفاة تدور « ... حول التغنى بحضارة مصر العريقة وطبيعتها الجميلة وضرورة السعى من أجل النهوض بها ، ومما يلفت النظر أيضا في هذا الشعر هو تغنيه كثيرا بجيش مصر ، ووصف قدرته الفائقة على تحقيق النصر ... »^(٢) .

وكثيرا ما تشدو الأناشيد العسكرية بجنود مصر ، وقدرتهم الحربية في جميع مواقع القتال في البرور والبحور والأجواء ، وبثباتهم عند النزال يقول رفاة اعتدادا بهم .

ضباطكم غرُّ كرام ولهم لدى الهيجا غرام
الجبين عندهم حرام وهم إذا سلوا الحسام
تجد الرؤوس من العدى خرت ركوعاً سجداً^(٣)

ويقول مجدى مفتخرا بهم ، وبسيطرتهم على ساح المعركة حتى إن حديث السن والخبرة منهم يفر أمامه شجعان الخصم :

وجنودنا يوم الغبار قلبوا اليمين على اليسار
وشهيدهم للخلد سار متحلياً بحلي الفخار
من بعد ما كسر السواد
وسيوفنا عند القراع تشفى الرؤوس من الصداغ

(١) س . موريه ، الشعر العربي الحديث تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي ، ص ٣٧ .

(٢) د . طه وادى ، ديوان رفاة الطهطاوى ، ص ٥٤ .

(٣) السابق ، ص ١١٢ .

وصغيرنا شبل البقاع يخشاه في الكر الشجاع
ويفر منقطع النجاد^(١)

ويرى محمد الأسمر أن جنود مصر أسد في كل ميدان من ميادين القتال حيث يقول
في « نشيد الأسطول الحربي » :

نحن فوق البحر والبر أسود إن دعا الداعي ونادتنا الجدود
أبصرونا مثلهم تحت البنود ورأونا مثلما سادوا نسود^(٢)

ويقول محمود غنيم في « نشيد الطيران » إن جند مصر مثل الشهب ، والأسد الغضاب
في الجو والبر على أعدائهم ، فهم قد ملكوا زمام القوة في كل مواقعها حتى صاروا
(ركّاب السحاب ، وقهّار العباب) :

أنت يا مصر لنا برج وغاب تثبتين الشهب والأسد الغضاب
نحن أبناؤك ركّاب السحاب كم قهرنا البحر فيّاض العباب^(٣)

ويرى مخيمر أن جنود مصر في سلاح الطيران كأمثال النسور التي تحوم في سماء
مصر حامية لمجدها ، ومبرهنة على امتلاكها السماء فضلا عن الأرض ، والسحب تشهد على
ذلك :

نحن النسور الحووم لمجد مصر نقدم

تعيش مصر تسلم

سماؤنا ملك لنا نخط فيها مجدنا

رواية على السحب حروفها من اللهب

تثير فينا عزمنا نقص مجد شعبنا

مجد الخلود الأعظم تعيش مصر تسلم^(٤)

(١) صالح مجدى ، ديوان صالح مجدى ، ص ٣٩٦ .

(٢) محمد الأسمر ، ديوان الأسمر ، ص ١٣٤ .

(٣) محمود غنيم ، في ظلال الثورة ، ص ١٤٤ .

(٤) أحمد مخيمر ، الغابة المنسية ، ص ١٥٥ .

كثيراً ما تدعو الأناشيد العسكرية إلى إعداد القوة . وتجهيزها عُدّة وعدداً وإلى الاهتمام بالجنديّة ربما ليستقطب الاهتمام الجموع إلى الانضمام لسلك الجنديّة فيقول رفاة إننا ننظم جندنا ونكمل عُدتهم وعددهم فمن يقدر على أن يناضلنا ويحاربنا بعد ذلك :

ننظم جندنا ننظما عجيبا يُعجز الفُهما
بأسد ترعب الفُهما فمن يقوى يناضلنا
رجال مالها عدد كمال نظامها العُدد
حلاها الدرع والزرر سنان الرمح عالمنا^(١)

وليس غريباً أن نرى اهتمام الأناشيد بهذه الفكرة وهي حفظ الجنود والقوة فيها هو الخليفة هارون الرشيد يُوصي بهم عند موته قائلاً : « ... وأوصيكم بعدد ذلك بحفظ الجنود فإنها سيوفكم القاطعة ، ورما حكم النافذة ، وسهامكم الصائبة ، وودائع الله فيكم ... »^(٢) وهو يقصد من ذلك أن الجنود هي التي تبلغنا دائماً مقاصدنا ، وحرصه على الجنود لدرجة أن يجعلها في وصية موته تعكس حرصه على الأمة العربية والإسلامية . وكذلك نجد رفاة أيضاً - يحرصنا على حفظ علم القتال وعلى الثبات في الشدائد ، ويعلى من قيمة الجنديّة فيجعلها أسمى مجال :

فلتُحفظوا علم النزال وثبّتوا بين الرجال
وتخلّدوا في كل حال فمجالكم أعلى مجال^(٣)
ويقول صالح مجدى في ضرورة إعداد القوة في كل وقت مساء وصباحا :
واسعدوا للكفاح في مساها والصباح
واطلقوا خيل الفلاح في ميادين النجاح
وادفعوها في المعامع^(٤)

(١) د. طه وادي ، ديوان رفاة الطهطاوي ، ص ١٠٩ .

(٢) ابن أعثم ، الفتوح ، ح ٨ ، ص ٢٨٣ .

(٣) د. طه وادي ، ديوان رفاة الطهطاوي ، ص ١١٢ .

(٤) صالح مجدى ، ديوان صالح مجدى ، ص ٤١٣ .

ويحث أبو الوفا على الاستعداد الدائم للجهاد مشيراً إلى أثر التخلي عنه بأن من تركوا إعداد القوة ضيعوا أمجادهم وهانوا ، ومن ملكوا العدة ملكوا بها أمر العباد :

استعدوا بالعتاد والبسوا لام الجهاد
البسوها واصنعوها واحذروا أن تخلعوها
إن قوماً خلعوها ضيعوا مجد البلاد
إن قوماً صنعوها ملكوا أمر العباد^(١)

وتحت الأناشيد على الفداء وبذل الأرواح والدماء من أجل رفعة الأمة ومجدها يقول محمد الأسمر في « نشيد الأسطول الحربي » :

نحن جند النيل أبطال البحار وبنو الأمواج من كل زمن
روحنا في كل ليل ونهار للمليك المفتدى وللوطن
نحن أبطال البحار . نحن أبطال البحار^(٢)

ويقول محمد البرعى في « كتائب الجنود » إن مجداً لا يتحقق إلا ببذل الأرواح والدماء وكأنه لا يكتب إلا بدمائنا :

قد كتبنا بالدماء أمجادنا ورفعنا في السماء أعلامنا
وانتزعنا النصر بالعزم الأكيد ووهبنا الله عزماً من حديد^(٣)

ويقول مخيمر أيضاً في معنى الفداء في « نشيد الجيش » :

إن مت ففى وطنى قبرى
وسأفديه بدمى الحر
وسأهديه . . غار النصر

وأرد العادى والغاصب من أجل بلادى سأحارب^(٤)

(١) محمود أبو الوفا ، أناشيد وطنية ، ص ٤٠ .

(٢) محمد الأسمر ، ديوان الأسمر ، ص ١٣٤ .

(٣) محمد البرعى ، الأعمال الكاملة لمحمد البرعى ، ص ٢٥٢ .

(٤) أحمد مخيمر ، الغابة المنسية ، ص ١٥٢ .

وليس جهادهم وفداؤهم مطلبا عزيزاً بل هو دورهم الموكل إليهم القيام به كما قام به من قبل قادتنا على مر التاريخ الإسلامي وهذا يعال ذكر الأناشيد للقادة التاريخيين ولجهاد الأوائل المتقدمين .

يقول مخيمر على لسان أحد الجنود إنه سيعيش من أجل تحقيق المجد كما فعل آباؤه :

للمجد أعيش كأبائي ومعاركهم ملء دماي

ولسوف أدمر أعدائي

وأنا الأعلى .. وأنا الغالب من أجل بلادى سأحارب

فأنا جندي ومحارب^(١)

ويقول طاهر أبو فاشا في « نشيد الجيش » :

سلواعين جالوت عن أمسه سلوا أرض سيناء عن بأسه

إذا صرّح الهول عن نفسه

وكبر للموت من كبرا ونادى إلى الله أسد الشرى

كذلك جيشك في عزمه دماء حلال وأرض حرام

سلام على الجيش في يومه وفي كل يوم عليه سلام^(٢)

فالشاعر في هذا الأبيات يركز الضغط الاستهاضي على وقعتين من أهم وأقوى المواقع الحربية التي أثبتت جدارة الجنود المصريين ، في الأولى أمام القوات التترية والثانية أمام اليهود في أكتوبر جامعا بين هاتين المعركتين اللتين ذاع عن خصميهما فيهما أنهما لا يقهران ، وعلى الرغم من دعوة الأناشيد إلى إعداد القوة ، وإلى الفداء والتضحية فإننا نعدّها لا لنبغى بها ونعتدى على الآخرين فإننا لا نحارب إلا من أراد حربنا وإن شُعرنا بميله إلى السلم سالمتنا يقول مجدى إننا لا نحارب إلا من يبغى حربنا :

هيا بنا يا جندنا هيا تلاقى ضدنا

هيا ومن يبغى لنا حرباً نريه بأسنا^(٣)

(١) أحمد مخيمر ، الغابة المنسية ص ١٥٣.

(٢) طاهر أبو فاشا ، ديوان طاهر أبو فاشا المجموعة الشعرية الكاملة ، مكتبة الملك فيصل الإسلامية ، سنة

١٩٩٢م ص ٣٢٨.

(٣) صالح مجدى ، ديوان صالح مجدى ، ص ٣٩٧ .

ويقول محمد الأسمر إننا في يوم السلم نحفظ العهود والجوار وفي وقت السروع نكون هولا وناراً ودماراً :

نحن يوم السلم في البحر منارٌ وغداة السروع فوق الموج نارٌ
نحن إخوانُ عهود وجوارٍ وعلى الباغين هولٌ ودمارٌ^(١)

ويقول مخيمر في نفس المعنى إن بلادنا وشعبنا يكافحان من أجل تحقيق السلام فإن اعتدى أحد على حمانا فدباباتنا وقوتنا ستحطمه وما شيد وبنى :

بلادنا وشعبنا يكافحان للسلام
وما يزال مجدنا شمساً تضيء للأنام
فإن عدا على الحمى السافكون للدماء
دكى القلاع واهدمى ما شيدوه واحطمى
ما قد بنوا من الحصون ولا تبالي ما يكون
من الضحايا والدم دكى القلاع واهدمى^(٢)

فإن استطعنا التخلص من أعدائنا فعلى الجنود دور آخر هو حماية ما حققناه وحفظ ما استرجعناه ويكون ذلك بحفظ السواحل والحدود يقول صالح مجدى :

جاء يسعى بالسعودِ وهو منشود البنودِ
وبحفظ الحدود ناط أبطال الجنودِ
وهو أبناء مصر^(٣)

ويقول في نشيد آخر عن حفظ الثغور والحدود الساحلية :

وجيش السواحل يحمى الثغور ويمنع من رام منها العبور
برمى له الراميات تمور وطعن يدمر أهل الفجور
ويصرم عمر الذى أهدا^(٤)

(١) محمد الأسمر ، ديوان الأسمر ، ص ١٣٤ .

(٢) أحمد مخيمر ، الغاية المنشية ، ص ٢٨٤ .

(٣) صالح مجدى ، ديوان صالح مجدى ، ص ٢٠٨ .

(٤) صالح مجدى ، ديوان صالح مجدى ، ص ٤٢١ .

ويرى أحمد رامى في " نشيد الجلاء " أنه بعد حصولنا على الجلاء والاستقلال يجب أن
نحمى هذا النصر بحماية الحدود والثغور برا وبحراً وجواً .

عشنا على برق الوعود حتى انقضت تلك العهود
ثم انطلقنا في الوجود ناراً ونوراً وسنا

هيا احرسوا حدودنا

بالزاحفات في السهول والهضاب

وطوقوا بحارنا

بالمسابحات فوق أعطاف العُباب

ورصعوا سماءنا

بالمارقات في الفضاء كالشهاب (١)

وبإعداد القوة ، وحفظ النصر والحدود نكون حققنا للوطن أسباب مجده ورفعنا منازل
قدره فيكون بذلك قمينا بالسيادة فيقول صالح مجدى إن سعيداً رفع قدر ومجد دولته بجيشه
القامع للأعداء :

بجيش للعدا قامع وسيف في الوغي ساطع

لدولة مجده رافع سعيد الإسم والطالع (٢)

فالجيش وجنوده لهم دور مزدوج الاداء دور في الحرب ودور بعدهما بحفظ نتائجها
ونصرها .



(١) أحمد رامى ، ديوان رامى ، ص ٢٦٠ ، ٢٦١ .

(٢) صالح مجدى ، ديوان صالح مجدى ، ص ٤٢١ .

٣- الأناشيد الدينية :

ظهرت الأناشيد الدينية في العصر الحديث متأخرة بعض الشيء قياساً على ظهور الأناشيد الوطنية والعسكرية . ولكنها - كما سبق أن أشرت - في الفصل الأول . لم تكن وليدة العصر الحديث . فكانت لها مقدمات في العصر الإسلامي حين أنشدت نساء بنى النجار مستقبلاً للنبي عند ثنية الوداع مهاجراً من مكة إلى المدينة المنورة و « قد نبئت الأنشودة الإسلامية في وقت مبكر ، فهام فتية المدينة المنورة وفتياتها الصغيرات يستقبلون النبي صلى الله عليه وسلم بتلك الأنشودة الرائعة :

طلّع البدر علينا من ثبات الوداع

وجب الشكر علينا ما دعا لله داع ... »^(١)

أما عن النشيد الديني في العصر الحديث فليس بارزاً تماماً تحديد أول من كتبه كما تبين مع النشيد الوطني والعسكري . وإن كنا لا نعدم زعم بعضهم بهذه الأولية كما قيل عن أناشيد محمود أبي الوفا الدينية وعنه إنه « ... قد ابتكر لأول مرة فكرة وضع أناشيد دينية عن الصلاة والصيام ، والزكاة ، وليلة القدر ، والحج ، والهجرة ، والمولد النبوي والإسراء ، فجاءت هذه الأناشيد الرائعة شبه باقة علوية يفوح منها عطر الإسلام »^(٢) وإن كان هذا القول ومثله لا يرتكن إليه كثيراً ؛ لأنه ورد في إحدى المجلات في باب الإعلانات إعلاناً عن صدور مجموعة الأناشيد الدينية لمحمود أبي الوفا ، ونحن نعلم أن الإعلانات مطبوعة الأولى للوصول إلى الجماهير هي المبالغة وهذا واضح من استخدامها لألفاظ (ابتكر ، لأول مرة) وما كنا ندرى أن القمة تتسع لكل هذه الأوائل . وإنما قلت ذلك لأن هذا الإعلان صدر سنة ١٩٣٨ وقد سبق هذه الأناشيد على سبيل المثال نشيد الرافعي الشهير : الذي يقول : فيه سنة ١٩٢٧ .

يا شباب العالم المحمدي الكون ينقصه شباب مهتدي

فأروه دينكم كي يقتدي دين عقل وضمير ويد^(٣)

(١) مروان كجك ، أناشيد إسلامية ، دار الأرقم ، الكويت سنة ١٩٨١ ص ٤ .

(٢) مجلة الهلال ، يناير سنة ١٩٣٨ ، ص ٢٥١ تحت عنوان " كتب جديدة " .

(٣) مروان كجك ، أناشيد إسلامية ، دار الأرقم ، الكويت سنة ١٩٨١ ص ٤ .

ونشيد حافظ إبراهيم سنة ١٩٢٨ :

أعيدوا مجدنا دنيا ودينا

وذودوا عن تراث المسلمينا

فمن يغنو لغير الله فينا

ونحن بنو الغزاة الفاتحين^(١)

وقبلهما نشيد أحمد الكاشف سنة ١٩٠٣ :

يا بني الدين اسمعوا ما أنشدُ إننى فيكم أبر المشدين

لم هذا النوم عن حفظ الحمي وهو يدعوكم ويشكو الأما

ما رأي منكم مجيبا مقدما فارتمى يضرع مما يجد

موجعاً في زفرات وأنين

ما أتى الدين بما أنتم عليه من ضلال كلما ملتكم إليه

صرتم من ضعفكم طوعَ يديه تَفَقَّدُ الأنفسُ فيما تَفَقَّد

عنده كنز الهدى الغالي الثمين^(٢)

والأنشيد الدينية تتناول القضايا الإسلامية ؛ والدعوة إلى نصرة الإسلام وسيادته ، أو تتناول العبادات من صلاة وزكاة وصوم وحج ودعاء ، وتتناول أيضا سيرة النبي فالشاعر الإسلامي « هو الذي وقف شعره لخدمة الإسلام وقضاياها »^(٣) واللون الإسلامي من الشعر عامة « ينقسم إلى قسمين : قسم العثمانية الإسلامية والخلافة ... وقسم في المعاني الإسلامية الخالصة تجري حول الدعوة الإسلامية والدفاع عنها كجزء من أمجادنا ، ويتصل هذا بالقرآن والنبي والأعياد والعاطفة الدينية ، والقيم الروحية »^(٤) وقسم المعاني الإسلامية الخالصة هو الذى نراه في الأنشيد بعيداً عن الخلافة - في وقتها - لأن شروط الأنشيد تنزع دائما إلى

(١) حافظ إبراهيم ، ديوان حافظ إبراهيم ج ١ ، ص ٣١٥ .

(٢) أحمد الكاشف ، ديوان الكاشف ج ١ ، ص ١٠٩ .

(٣) أحمد عبد اللطيف الجدد ، حسنى أدهم جرار ، شعراء الدعوة الإسلامية في العصر الحديث ج ١

مؤسسة الرسالة ، بيروت سنة ١٩٨١ ص ١٦ .

(٤) أنور الجندى ، الشعر العربي المعاصر تطوره وأعلامه (١٨٧٥ - ١٩٤٠) ، ص ٢١٥ .

التجريد وعدم ارتباط الأبقى بالزائل ، ليصلح النشيد للترديد في كل زمان - كما سبق أن أشرت مع الأناشيد الوطنية - والمعاني الدائرة في النشيد الديني هي بالتفصيل :

أ- الدعوة إلى الجهاد والفداء :

« وفي العصر الحديث سارت الأناشيد في موكب الدعوة إلى الله تتغنى بالمآجد الإسلامية ناشرة شذا عقيدة السماء في كل مكان داعية إلى التمسك بها ، والعمل بمقتضياتها ، والجهاد في سبيلها ، حتى غدت الأناشيد جزءاً لا يتجزأ من وسائل الدعوة الإسلامية في هذا العصر متخلصة من تلك المعاني التي حُشيت بها قصائد الصوفية ، ومذائح أهل البيت التي ابتعدت عن العقيدة الإسلامية الصحيحة » ^(١) فكثير من مادة الأناشيد الدينية يدعو إلى جهاد أعداء الإسلام والمسلمين . وفي ذلك يقول أحمد حسن الباقوري : «إننا لا نهاب الموت بل نحب أن يرانا الله في حومة الفداء والتضحية راجين أن نبلغ الشهادة وكأنه يذكرنا بقوله تعالى ﴿ فَمِنْهُمْ مَنْ قَضَىٰ نَحْبَهُ وَمِنْهُمْ مَنْ يَنْتَظِرُ وَمَا بَدَّلُوا تَبْدِيلًا ﴾ » ^(٢) فكما يُنتظر تحقيق الأماني ، فبلوغ الشهادة والموت في سبيل الله أمنيته . يقول :

يارسول الله هل يرضيك أنا إخوة في الله للإسلام قمنا
ننفذ اليوم غبار النوم عنا لانهاج الموت لا بل نتمنى
أن يرانا الله في ساح الفداء

وبوضح أثر فداء المفتدين وثوابه الدنيوي حيث إنه السبيل إلى رد المجد وسيادة الإسلام والمسلمين :

حبذا الموت يريح البائسين ويرد المجد للمستعبدين
فلنمت نحن فداء المسلمين سادة الدنيا برغم الكافرين
وليس في الأرض قانون السماء

ثم يعرض أثراً ونتيجة أخرى للمفتدين ولكنها أخروية وهي بلوغ منزلة الشهداء وما بها من نعيم وظل ظليل غير متقطع :

غيرنا يرتاح للعيش الذليل وسوانا يرهب الموت النبيل

(١) مروان كجك ، أناشيد إسلامية ، ص ٥ .

(٢) الأحزاب الآية [٢٣] .

إن حيننا فعلى مجد أثيل أو فئينا فبالى ظل ظليل
حسبنا أنا سنقضى شهداء^(١)

وكانه بذكر الأثرين الدنيوي والأخروي للفداء والتضحية حاز لهم الحسينيين معا : النصر
والشهادة .

ويقول صالح جودت مؤكدا أننا لم نتخل عن الجهاد بل حملناه على عواتقنا ولم يكن في
نفوسنا حملا ثقيلا أو عبئا منبئاً وإنما امتزج بالهمة والعزم والنقة ، فالسبب فيما نراه من هوان
حال المسلمين لم يكن لتخليهم عن الجهاد ، وإنما اغتالتهم قوى الشر لذلك نحن بحاجة إلى أن
يبارك الله عزمنا وقوتنا لنملك حريتنا :

تقول لك الروح : يا خالقي حملت الجهاد على عاتقي
وأوليت همة الواثق ورمت الحياة بلا عائق
ورددت للخير أغنيتي فغالت قوى الشر أمنيتي
وأنت تبارك حريتي^(٢)

ويقول محمد البرعي إن جهادنا يختلف عن جهاد أعدائنا فهو جهاد واضح الأسباب
والدوافع والنتائج أيضا ؛ لأنه جهاد على أساس الدين :

سلوا أي مجد بلغنا مداه وأي جهاد جنينا مئاه
جهاد على الدين يرسو علاه فأنعم به من جهاد مبين

ومادام جهادنا على هذا الأساس المتين فيجب أن نستجيب له داعين لإعلاء كتاب الله لأن
الحياة جهاد ودين :

فسيروا جموعا تشق السحاب وكونوا دعاة لأي الكتاب
فيجزىكم الله حسن المآب فإن الحياة جهاد ودين^(٣)

وكان شراكة العطف هنا (جهاد ودين) من باب ربط الأسباب بمسبباتها ، ويقول
الرافعي إن صوت النبي في ضميره دوماً يحثه على الجهاد والغلاب :

(١) أبو مازن ، نشيد الكتائب ، ص ٩٧ ، ٩٩ .

(٢) صالح جودت ، أبحان مصرية ، ص ١٨٠ .

(٣) محمد البرعي ، الأعمال الكاملة لمحمد البرعي ، ص ١١٧ ، ١١٨ .

في ضميري دائما صوت النبي أمرا جاهدا وكابدا واتعب

صائحا : غالب وطالب وادأب صارخا . كن أبدا حرا أبي

واختلاف حدة الصوت هنا بين (الأمر ، والصياح ، والصراخ) يبين أن
المخاطب متفاوت في القرب والبعد ربما البعد الزمني الذي يتطلب في كل مرحلة صوتا أعلى
تأثيرا أو البعد النفسي بيننا وبين ما علينا من تكاليف ديننا .

وإن كان الله - سبحانه - أنعم علينا بالإسلام وهدانا إليه دون قضاء تكاليف هذه النعمة
العظيمة قبل الحصول عليها فعلىنا تكاليف حفظها ومنعتها :

رب بالإسلام قد هديتني رب من نورك قد آتيتني

فعلى العهد ما أحييتني أحرس الكبنز الذي وهبتني

أو أموت دونه موت البطل ثابتا أحييا بقلب من جبل

نيرا أحييا بروح من شغل جاهدا أحييا بجسم من عمل^(١)

ب- استرجاع الأمجاد الإسلامية :

فقد كان الإسلام على أيدي الأولين في عصوره الذهبية يتمتع بعزم وقوة
المنتسبين إليه ، وقد كان جهدهم أكبر وعبؤهم أنوأ حيث حملوا على كواهلهم تبعه نشر
الدين الإسلامي وما نتج عنها من فتوحات ، أما الآن فالإسلام يرسف في قيود
ضعفنا وانهزاميتنا مع أن العبء معنا قد يكون أخف حيث حفظ الإسلام ومنعته لذلك كان
لا بد من التذكير بجهود الأولين لاستتباع خطاهم ، والسير على هدايتهم فقد « تباري
شعراء الدعوة الإسلامية ، وما زالوا في تبيان محاسن الشريعة والتغني بالخصال
الإسلامية ، والدعوة إلى استرجاع تلك الأمجاد ، والسير على خطى الأجداد »^(٢) من
هؤلاء الشعراء أحمد حسن الباقوري حيث يقول : إن دعوة الإسلام أثارت فينا روح
أبائنا الفاتحين فاستجبنا لهذه الثورة الداخلة بثورة خارجية وسبق إلى حمل لواء
الجهاد :

(١) أبو مازن ، نشيد الكتائب ، ص ٥٩ .

(٢) مروان كجك ، أناشيد إسلامية ، ص ٦ .

قد آثارت دعوة الإسلام فينا

روح آباء كرام فاتحيننا

أسعدوا العالم بالإسلام حيننا

واستجيبنا للمعالي ثائرينا

وتسابقنا إلى حمل اللواء^(١)

ويذكرنا حافظ إبراهيم بعهد الخلفاء الراشدين عهد العدالة والسيادة وبعهد هارون الرشيد الذي امتدت معه الفتوحات حتي أثر عنه أنه خاطب السحب قائلا : اذهبي أين شئت فسيأتيني خراجك :

ملكنا الأمر فوق الأرض دهرا وخلدنا على الأيام نكري

أتى (عمر) فأنسى عدل (كسري) كذلك كان عهد الراشديننا

جبينا السحب في عهد الرشيد وبات الناس في عيش رغيد

وطوقت العوارف كل جيد وكان شعارنا رفقا ولينا

فلسنا منهم ولا ننتسب إليهم إن ظل الشرق يرسف في قيوده فيجب أن نرفعه كما رفعوه أو نلقى المنون بدلاً من حياة الهون :

فلسنا منهم والشرق عاني إذا لم نكفه عنت الزمان

ونرفعه إلى أعلي مكان كما رفعوه أو نلقى المنونا^(٢)

والرسول - صلى الله عليه وسلم - هو خير قدوة ، وهو الأسوة الحسنة الذي نتأسى به في مسيرتنا وجهادنا يقول الباقرى :

(١) أبو مازن ، نشيد الكتائب ، ص ٩٨ .

(٢) محمود محمد صادق ، من أدب الثورات القومية ، ص ٥٢ .

يا رسول الله قُمْ فَانْظُرْ جَنُودَا

لَنْ يَكُونُوا فِي الْوَغْيِ إِلَّا أَسُودَا

كَرَهُوا الْغَيْشَ عَلَى الْأَرْضِ عَبِيدَا

وَرَأَوْا فِيكَ مَعِينَا لَنْ يَبِيدَا

إنهم بين الوري رمز الفداء^(١)

ج - الاتجاه إلى الله بالدعاء :

وقد يكون الاتجاه إلى الخالق - سبحانه - بالدعاء من أجل تحقيق رغبات عامة أو شخصية . فمن الأول الاتجاه إليه مستجدين نصرته حين خلت أيدينا من الحيل والقوة ، وهو معني يرتبط بالجهاد أو يسبقه فهو نوع من الاستعانة للجهاد والنصر بطلب الإمداد من القوة العليا من الله - عز وجل - يقول صالح جودت :

يَا حَى يَا قَيُّوْمُ أَنْتَ بِنَا عَالَمُ

إِ عَطَفَ عَلَى الْمَظْلُومِ وَاغْضَبَ عَلَى الظَّالِمِ

لَوْجَهَكَ الْمَعْبُودُ يَا رَحْمَنُ

قَمْنَا نَرُدُّ الظُّلْمَ وَالْعُدْوَانَ

بِالْحَقِّ وَالْقُوَّةِ وَالْإِيمَانِ

فَانْتَصَرَ الشَّيْطَانُ بِالشَّيْطَانِ^(٢)

ويدعوه أيضا في نشيد آخر أن يُنلنا الأمان ويسدد خطانا ويظهر أرضنا من اليهود

الأشقياء :

أَنَا دِيكَ يَا مَنْ تَلْبَى النِّدَاءُ وَأَدْعُوكَ يَا مُسْتَجِيبَ الدَّعَاءِ

أَنْلَنَّا الْأَمَانَ وَسَدَدَ خَطَاتِنَا وَظَهَّرَ حَمَاتِنَا مِنَ الْأَشْقِيَاءِ

بِحَقِّ حَبِيبِكَ فِي الْأَنْبِيَاءِ

(١) أبو زمان ، نشيد الكتائب ، ص ٩٨ .

(٢) صالح جودت ، الحان مصرية ، ص ١٨٩ .

أيرضيك يا صاحب القبلتين قيام اليهود على الحرمين
مسار المسيح وجد الحسين ونحن نلبيك في المشرقين
ونعفو لذاتك يا ذا الجلال ونبذل أرواحنا في النضال

لنحمي هداك ونمحو الضلال^(١)

أما النوع الثاني فهو الابتهاال إلى الله بالعفو والغفران كلما أحاط بنا الإثم والعصيان ،
وأنا أراه نوعاً من الجهاد فهو جهاد النفس وهو جهاد أصعب لأنك فيه المحارب الأوحـد
والسلاح فيه سلاح التوبة والإرادة لذلك فنحن بحاجة إلى قوة أعلى فيكون الاتجاه إلى الله
- سبحانه - طلباً للعون على الطاعة والتوبة ، وللعفو عن الذل والحوبة ، وإن كان الإنسان
يتحري أوقات الإجابة كمل فعل عبد الله شمس الدين في « تسابيح رمضان » حيث يقول :

لبيـك يـاربـي بالشـوق والـحب
يا غـافـر الذنـب يا قـابـل التـوب

لبيـك يـاربـي

فـي شـهـر قرآنك خذنا بإحسانك
فـي ظـل تحناتك يا فائق الحب

لبيـك يـاربـي^(٢)

ويدعوه محمود عبد الحي أن يملأ أمانه بالحب ويرحمه مما نزل ومما حبس في
الغيب وأن ينير ظلمات يأسه ، ويكشف من بأسه فهو الصمد المقصود دائماً في قضاء
الحاجات :

أسمعنـي صـوتك يـاربـي كلماتك يسمعها قلبـي
واملاً أيامـي بالـحب والطف في المشهد والغيب
يارب عرفتـك في نفسـي ورأيت جلالـك بالـحب
فأضـىء بـسـنـاك دجى يأسـي واكشـف برضائـك من يأسـي

لا أدعو غيرك يا ربي^(٣)

(١) السابق ص ١٨٠ ، ١٨١ .

(٢) عبد الله شمس الدين ، الله أكبر ، ص ١٧٣ ، ١٧٤ .

(٣) محمود عبد الحي ، أصداف الشاطئ ، ص ٢٥٠ .

وهذا أحمد مخيمر يدعو بالغرغان والمعاملة بالإحسان في " سبحانك ربي " :

سبحانك ربي .. سبحانك

ما نطلب إلا غفرانك

إن زدت عليه فأجسانك

سبحانك ربي .. سبحانك ^(١)

ويقول عبد الله شمس الدين مناجيا ربه ومذرفا الدمع ندما على ما أسودت به صحائفه من
الأرجاس :

إلهي أنت في نفسي يناشدك الهوى حسني

أسير إليك أطيافا على صلواتي الخمس

وهذا الدمع لي نجوى تغني لحنك القدسي

أنا العبد الذي أسودت صحائفه من الرجس

ومالي غير إيماني يسابقني إلى رمسي ^(٢)

د. التغني بجمال الطبيعة :

وقد تبدو هذه الفكرة بعيدة عما نحن فيه للوهلة الأولى ، ولكنها ليست مقصودة لذات الوصف بل لأنها وسيلة وأداة يتوصل بها إلى معرفة قدرة الخالق وعجيب صنائعه فيتعزز الإيمان به . يقول د. أحمد الحوفي وهو يتحدث عن شوقي : « دان شوقي بأن في خلق السموات والأرض الدليل المقنع على وجود الله تعالى ، فلا حاجة إلى أدلة العلماء وبراهين الفقهاء ، وعلى الذي يشك في وجود الخالق أن يتأمل قليلا في صنعه العجيب ... فهو مبهور بجمال الطبيعة ، ويرى في جمالها وجلالها آثار قدرة الخالق ، ويتسمع في الأرض والسماء براهين على وجود الله » ^(٣) .

(١) أحمد مخيمر ، الغابة المنسية ، ص ٢٧٨ .

(٢) عبد الله شمس الدين ، الله أكبر ، ص ١٣١ .

(٣) د. أحمد الحوفي ، الإسلام في شعر شوقي ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية سنة ١٩٧٢م ص ٣٤ .

وشوقي ليس فرداً في هذا الاعتقاد فهاهو محمود عبد الحي قد رأى في البحر دلائل
وآيات تُنبئُ بقدرة الله وعظمته . بقول :

البحر خَفَّاق العِلمِ على الورى منذ القدم
آياته مجلى الجمالِ والجلالِ والعظمِ
لا الطودُ في بنيانهِ كفاءٌ له ولا الهممُ
المارد الضخم الذى لم يسترح ولن ينم

إلى أن يقول :

سبحان من خط القدرِ خَفَّيْهِ وما ظهر
القادر الحي الذى ملأ الوجود بالعبرِ

الأرض والأفلاك والبحر العظيم والنهر

مطوية في قبضة الله القوى المقتدر^(١)

ويرى محمود أبو الوفا أن برهان قدرة الله ظاهر في كل ما نراه في الشمس والقمر
والنجوم في كل ساكن ومتحرك وهذا يدعونا إلى التأمل والتدبر :

في الشمس في القمرِ في الأجرام الزهرِ
في كل ذى حركة وكل ذات سكونِ

برهانٌ مقتدرِ

يدعو إلى النظرِ

وإطالة الفكرِ^(٢)

وقد لا تشد أبصارنا الصحراءُ ولا نرى بها من المعاني والدلائل ما نراه جلياً في غيرها
لذلك نرى محمود عبد الحي يكشف ستائر معانيها ، ويجلو خبايا دلائلها لأن ما بها من معانٍ
قد يكون أكبر ولكنه أخفى وأستر :

سبحتُ هناك في بحر الخيالِ وهام الطرف في ذاك الجلالِ

(١) محمود عبد الحي ، أصداف الشاطئ ، ص ٢٥١ ، ٢٥٣ .

(٢) محمود أبو الوفا ، أناشيد دينية ، مكتبة وهبة سنة ١٩٥٤ ، ص ١٣ .

محيط لا يحد من الرمالِ ومسرح روعة وخداعِ آلِ
ووجه طبيعة ورع الجمالِ

هي الصحراء خاوية المغاني هي الصحراء زاخرة المعاني
على حصباتها قَدَم الزمان تُحدثُ بالمخافة والأمانِ
وتنطق بالخلود وبالزوالِ

نراها فوق صفحته الثراء وتحت طباقه زيت وماءُ
فإن هطلت على الأرض السماءُ ربتُ كلاً وأرבעت الرعاءُ
وجاء الغيث بالرزق الحلال^(١)

ويقول في نشيد آخر : إن مظاهر الجمال في الكون تشهد بقدرة الله وتسبح بحمده :
إشراق البدر وسكون الليل ، وضياء الفجر ، ورواء الزهر و الشمس والنجم والسحب كلها
تشهد بجلاله - سبحانه - :

إشراقُ البدر وطلعتُة وسكونُ الليل وروعُة
وضياءُ الفجرِ ونسَمُة ورواءُ الزَّهرِ وبسَمُة
سَبِّحن بحمدك يا ربّي

الشمس تحلت بالشفق والنجم تلالاً في الغسق
والسحب ترامت في الأفق وأفاضت بالماء الغدق
شهدت بجلالك يا ربّي^(٢)

هـ - أناشيد العبادات العملية :

وهي الأناشيد التي تتناول العبادات العملية من صلاة ، وزكاة ، وصوم ، وحج . ومن
المادة التي وقعت عليها وأخص التي تحدثت عن الصلاة ، والزكاة ، والصوم رأيت أن هذا
النوع من الأناشيد الدينية متوجه إلى الأطفال بصفة خاصة فهي أناشيد سطحية المعنى والمبنى

(١) محمود عبد الحي ، أصداف الشاطئ ، ص ٢٥٤ ، ٢٥٥ .

(٢) نفسه ، ص ٢٥٠ .

تناسب في بساطتها قدرات الأطفال الذهنية لتعويدهم على التزام أداء هذه العبادات ، لأن الإنسان يلزم ما يتعود عليه كما قال جرير :

تَعَوَّدَ صَالِحَ الْأَخْلَاقِ إِنْسِي رَأَيْتُ الْمَرْءَ يُلْزَمُ مَا اسْتَعَادَا
ومن هذت الأناشيد قول محمود أبي الوفا عن الصلاة :

أَيُّهَا الْمُؤْمِنُ صَلِّ ودع الشيطان يُذْخِرُ
الصَّلاةَ . بِالصَّلاةِ اطلبوا عون الإله
قل لمن يبغى الفضيله يبتغيها في الصلاة
فهي آداب جميله خير آداب الحياه
تستميل الأنعام لا تبيد النظم
وقصارى المرام أنها للظهور مظهر^(١)

ويقول عن الصوم : إنه يزكى النفوس وينقيها ، ويعلم الإنسان السيطرة على نفسه وكبح هواها :

الصَّوْمُ يَزْكِي أَنْفُسَنَا هيا بالصوم نزيكها
الصَّوْمُ يُنْقِي أَنْفُسَنَا هيا بالصوم ننقيها
.
شرع قد جاء به الله ليقول لنا ما معناه
حريه نفسك معناها أن تملك نفسك وهواها^(٢)

ويتقرب عبد الله شمس الدين إلى الله - تعالى - بعبادة الصوم داعياً أن يسدد خطاه ويعز قومه في السلم والحرب:

يأرب بالصوم سدّد خطي يومي
وانظر إلى قومي في السلم والحرب
لببيك يارب^(٣)

(١) محمود أبو الوفا ، أناشيد دينية ، ص ٧١ .

(٢) نفسه ، ص ٢١ .

(٣) عبد الله شمس الدين ، الله أكبر ص ١٧٥ .

وهذه العبادات - فيما أرى - مؤدية إلى بعضها ، مسلمة الواحدة إلى أختها فالصلاة تعود الإنسان الصيام لوقت محدد يبدأ بالشروع فيها وينتهي بالخروج منها خمس مرات في اليوم حيث لا طعام ولا شراب ولا شبق ولا كلام غير القرآن - إن حملنا الصيام على معناه العام كما جاء على لسان السيدة مريم « إني نذرت للرحمن صوماً ، فلن أكلم اليوم إنسيا » ، وكذلك الصوم يُسلم إلى الزكاة ويعين عليها ؛ لأن « الصوم يهذب النفوس ، ويستثير الشفقة فيكون باباً مَنْ يلجّه يفتح له باب الزكاة من خلال شفقتّه التي أكتسبها من خلال صومه » (١)

يقول محمود أبو الوفا في الزكاة :

زَكُوا فَإِنَّ الزَّكَاةَ	أَسْمَى فَرُوضِ الْعِبَادَةِ
أَرْضَيْتَ عَنْكَ إِلَهَهُ	مَا رُخِّتَ تُرَضَّى عِبَادَهُ
حَقٌّ عَلَى الْأَغْنِيَاءِ	رَعَايَةُ الْفُقَرَاءِ
حَتَّى يَقُومَ الْبِنَاءُ	عَلَى أَسَاسِ الْإِخَاءِ (٢)

أما أناشيد الحج فهي أرقى في أسلوبها وصياغتها فهي ليست موجهة إلى الصغار لأن الحج ليس كلفتهم ، ولا يُعرف التعود عليه ، ولكنه مثار شوق المؤمنين فجاءت أناشيد الحج تصور الشوق إليه ، والحكمة منه . من ذلك قول محمود عبد الحي في نشيد « الحادي في موكب الحجيج » :

سيرى على اسم الكريم سيرى	ولا تنى اليوم فى المسير
وإن مللت الثرى فطيرى	سعيًا إلى المشهد الكبير

* *

مواكبُ النورِ والسلام	تسعى إلى الكعبة الحرام
إلى حمى بارئِ الأنام	وساحة البيت والمقام

سيرى على اسم الكريم سيرى

.

سيرى على السهل واليباب	لمنزل الوحي والكتاب
------------------------	---------------------

(١) د. أحمد الحوفي ، الإسلام في شعر شوقي ، ص ٤٢

(٢) محمود أبو الوفا ، أناشيد دينية ، ص ٢٢ .

جبريل يحدوك في الركابِ شوقا إلى أكرم الرحابِ

سيرى على اسم الكريم سيرى^(١)

وتتناول أناشيد الحج مناسك الحج من الطواف ، ورمى الجمار والسعى بين الصفا
والمروة ، والأضحية وعرفات ... يقول أحمد محمد عبد الهادى :

يا حجيج البيت طوفوا حوله واقدفوا الجمر ومروا بالصفاء

واطلبوا المنان يجرل نيلة واسجدوا لله عند المصطفى^(٢)

ويقول محمود عبد الحى :

الله أكبر . الله أكبر لبيك يا من هدى وقدر

جئنا إلى بيتك المطهر نقيم في الحج كل مشعر

أذنت بالحج في البرايا لمشهد الهذى والضحايا

وسقتها للأمام آيا خليفة بالخلود تؤثر^(٣)

ويقول محمود أبو الوفا إن الحج باعث على استرواح ذكرى الإسراء من مهبط الآيات
ونكرى مطلع الإسلام :

سيروا على اسم الله حجّاج بيت الله

واستقبلوا الأنوار : دار النبي المختار

واستروحوا الذكرى من مهبط الإسرا

وتنسموا الرحمة من مهبط الآيات

من مطلع الإسلام بين الصفا والمقام^(٤)

ويقول أحمد مخيمر مذكرا بثواب الحج العظيم وهو التخلص من الآثام والخطايا مجيذا
استخدام المكان والزمان الذى قد يشعر الحاج فيه بالتمام عندما ينتهي من وقفة عرفات ساعيا

(١) محمود عبد الحى ، أصداف الشاطئ ص ٢٤٦ ، ٢٤٧ .

(٢) أحمد محمد عبد الهادى ، أحاسيس ، ص ٧٣ .

(٣) محمود عبد الحى ، أصداف الشاطئ ، ص ٢٤٨ .

(٤) محمود أبو الوفا ، أناشيد دينية ، ص ٣٠ .

للمبيت بمنى لأن الحج عرفة وفي هذا اليوم تغمر رحمت الله عباده ويترك أنامه على الجبل لذلك يهزل قائلا (هيا لمنى ... لم نحمل أنما أو غيا) :

هَيَّا لِمَنْ لِي لِمَنْ لِي هَيَّا
 لَمْ نَحْمَلْ إِيْمًا أَوْ غِيًّا
 مُشْتَقَّ الرُّوحِ بِهَا حَيًّا
 وَدَنَا لِّلَّهِ يَرِيدُ رِضَاَهُ اللَّهُ اللَّهُ سُبْحَانَ اللَّهِ (١)

و- أناشيد السيرة النبوية :

وهي الأناشيد التي تعرض لبعض الأحداث في سيرة النبي - صلى الله عليه وسلم - من مولده ، وتعبده في حراء ، والإسراء والمعراج ، والهجرة ...
من ذلك قول محمود أبي الوفا في ذكر المولد :

ذاك مولد في

أَذَنَ الدُّنْيَا بِهِ فَجَرٌ جَدِيدٌ حَرَّرَ الدُّنْيَا مِنَ الظُّلْمِ الْمُبِيدِ
فَهُوَ نَعَمُ الْمَوْلَى
أَيُّ سُلْطَانٍ

جاء بالعدل إلى هذا الوجود فاستوى الأحرار فيه والعبيد
هو هذا السيد

سَنَّا أَزْكَى الشَّرَائِعِ فَزَكَتْ مِنْهَا الطَّبَائِعُ
فَهِيَ إِصْلَاحٌ وَنُورٌ وَسَعَادَةٌ
ضَمَّتْ أَسْنَى الْوَدَائِعِ مِنْ عِظَاتِ مَنْ رَوَّاعِ
تَهَبُ النَّاسَ الشُّعُورَ بِالسِّيَادَةِ (٢)

ويقول محمد عبد الحى عن نزول الوحي على النبي - صلى الله عليه وسلم - في غار حراء :

(١) أحمد مخيمر ، الغابة المنسية ، ص ٢٩٢ .

(٢) محمود أبو الوفا ، أناشيد دينية ، ص ٤١ .

متعهد لله في محرابه يدعو والروح الأمين ببابه
الحب والإيمان ملء إهابه والطهر والتقوى ملك شهابه

نور النبوة في السما يتألق وفؤاد أحمد للرسالة يخفق
وعلى حراء جلالها يتدفق ومواكب الأملاك ملء شعابه

جبريل يقرأ والرسول يردد والله يسمع والملائك تشهد
والوحي منبثق الضياء (وأحمد) روح تغشاها جلال خطابه^(١)

ويقول أبو الوفا في ذكرى الإسراء والمعراج :

مهرجان في السماء ياله من مهرجان
توشك الأملاك فيه تترأى للعيان
احتفاءً وابتهاجاً بك يا نور الزمان
يا محمد يا محمد ياسنني الله الممجّد^(٢)
ويقول محمود غنيم في ذكرى الهجرة :

طلوع البدر علينا من ثنيات الوداع
وجب الشكر علينا ما دعا لله داع
جاءنا الهادي البشير مطلق العاني الأسير
مرشد الساعي إذا ما أخطأ الساعي المسير
دينه حق صراح دينه ملك كبير
هو في الدنيا نعيم وهو في الآخرة متاع
طلوع البدر علينا من ثنيات الوداع^(٣)

(١) محمود عبد الحى ، أصداف الشاطئ ، ص ٢٤٢ ، ٢٤٣ .

(٢) محمود أبو الوفا ، أناشيد دينية ، ص ٤٥ .

(٣) محمود غنيم ، في ظلال الثورة ، ص ١١٣ .

ويقول محمود عبد الحي مصوراً فرحة أرض يثرب بالنبي - صلى الله عليه وسلم -
وكان الفرحة لم تتمثل فقط في أهلها بل شملت مواضع حلول النبي :

غنى ثنيات الوداع وأنشدي واستقبلي بالبشر نور محمد

وعنى صباحا أرض يثرب واسعدى فلقد أتاك اليوم أكرم سيّد

يا فرحتا بالمؤمنين وبالنبي ^(١)

وربما قدّم الفرحة بالمؤمنين ، لأنهم كانوا الأسبق في الهجرة إلى المدينة ويشير محمود أبو الوفا إلى أن ذكرى الهجرة باعثة على العزة وحفز الهمة حيث بدأ المسلمون ضعفاء ثم صاروا قوة فاتحة ، وكأنه يقول إن كل ضعف يستوجب هجرة ، هجرة من الحوبة إلى التوبة ، ومن الرذائل إلى الفضائل ، ومن المعاصي إلى الطاعة ، وكأنها مفتاح القوة والعزة اللذين افتقدناهم وبها نستعيدهما :

أعظم بذكرى الهجرة من حافز الهمة

وبساعة للعزة في كل نفس حرة

واهالها من رحلة قد أنتجت دنيا ودين

فلتذكروها معجبين ولتنظروا للمسلمين

كيف ابتعدوا مستضعفين وكيف صاروا فاتحين

في كل أرض مالكين ناهين فيها أميين ^(٢)



(١) محمود عبد الحي ، أصداف الشاطئ ، ص ٢٤٤ .

(٢) محمود أبو الوفا ، أناشيد دينية ، ص ٣٧ .

٤ - الأناشيد الاجتماعية :

وهي الأناشيد التي تنشد في المحافل والأعياد ، والمناسبات الاجتماعية « ولا يخلو أدب أمة من الأمم بوجه عام من هذا اللون الذى يصور حياتها ، ومشكلاتها ويسجل أحداثها القومية والاجتماعية ... » ^(١) وليس غريبا من الأناشيد أن تشارك المجتمع في أعياده واحتفائه فالمشاركة جزء من وظيفتها الاجتماعية التى نيطت بها منذ نشأتها وجميع أنواع النشيد الأخرى ؛ لأن « الشعر - مثل أي نشاط إنساني - إذا لم تكن له وظيفة اجتماعية تربطه بحياة جماهير المجتمع : صانعة الفنان ، وصاحبة الفن ، فلن يكون له وجود على الإطلاق » ^(٢) فكما شاركت المجتمع أزماته وثوراته وحروبه ، فهي هنا تشاركه أفراحه واحتفائه فإن « الفرد والمجتمع عنصران متلازمان ، لا يستغني أحدهما عن الآخر ، وهذا ما نعبر عنه بقولنا إن الأدب هو ما صدق في التعبير عن نفس قائله ، وما صدق في التعبير عن الموضوعات التي يطرقها الأديب ، ويتوجه بها إلى أفراد مجتمعه » ^(٣) وإن كنت أرى أن مهمة النشيد الاجتماعي ليست وفقا على المشاركة بالوصف ، فهو في غالبية مادته يوميئ بشكل أو بآخر إلى هدف وطني ؛ لأن الأناشيد كما وقفت معه في وقت الثورة والحرب فهي هنا تقف معه في حرب العمل والبناء وإنصاف طوائفه المختلفة لأن « الأديب مسئول ومسؤوليته أمام المجتمع والإنسانية فيجب أن يقف على الدوام ضد الحرب والاستعمار ، وضد الاستغلال ، وضد احتقار المرأة ... كما عليه أن يدعوا إلى إنصاف العمال ... » ^(٤) وينادي برعاية الصحة ، وإكبار العمل ، ويحتفي بالعلم والمعلمين ... إلخ . وأنا أؤثر تفصيل الهدف الوطنى من كل فكرة في النهاية مؤكدة بذلك أن النشيد بأنواعه المختلفة يُسلم بعضه لبعض ، ويشد بعضه بعضا ، وتتداعي أنواعه بالعزم والبذل .

والنشيد الاجتماعي وحده يمكن أن ينقسم إلى أنواع منها : أناشيد عيد الربيع ، وعيد الأم ، وعيد العمال ، وعيدى العلم والمعلمين ، وأناشيد تأبين بعض الشخصيات المبرزة أو الاحتفاء بذاكرها ، وأناشيد الرعاية الصحية والتربية الرياضية ، وهي بالتفصيل :

(١) محمد كمال الدين علي يوسف ، الأدب والمجتمع ، الدار القومية للطباعة والنشر سنة ١٩٦٣ ، ص ٤١ .

(٢) د. طه وادى ، ديوان رفاعة الطهطاوي ، ص ٢٨ .

(٣) محمد كمال الدين علي يوسف ، الأدب والمجتمع ، ص ٩ .

(٤) سلامة موسى ، الأدب والشعب ، سلامة موسى للنشر والتوزيع سنة ١٩٦٦ ، ص ٢٠ .

أ- أناشيد الربيع :

وهي تصور البهجة التي تشمل الإنسان كإسقاط لما في الطبيعة من تغير وتلون مبهج معجب وكأن الربيع ليس بعنا للطبيعة فحسب بل وللإنسان أيضا وهذا ما جعل الشعراء يُصرون على معنى البعث والتجديد في أناشيد الربيع . فهذا محمود عبد الحي يرى ويصف أثر الربيع على المخلوقات من إنسان وطير ونبات يقول :

عيدُ الإحياء هو العيدُ بعثُ للروح وتجديدُ
وشدَى لقياه وتغريدُ وغصونُ الروض أماليذُ
وغناء الطير زغاريدُ بعروس ترفل في الزهرِ

محراب الروض ملائكته في وجه الصبح تباركته
وفم النسرين يُضاحكه مرحاً ، والعشب أرائكه
والقمح النضر سبائكه كمزاهر صيغت من تبرِ

" آذار " ربيع الأكيوان وبديع الحسن الفتان
والروض بمغناها الحاني تزدان بأبهى الأكوان
والروض يمينُ الرحمن فرشتها بالبسط الخضر^(١)

ويقول أحمد زكي أبو شادي في نشيد « عيد النيروز » مؤكداً على أن معنى البهجة الإنسانية التي يدخلها عليه الربيع هي الأساس وللغصون أن تفرح مثلنا فرحة تابعة لفرحتنا :

عيدى يا غصونُ وفرحى مثلنا
قد حواك السكونُ في جلال الغنى

ولا يفوت أبا شادي وهو يرحب بالعام الجديد أن يشير إلى أن كل عام يمر بنا يضاف إلى أعوام مجدنا القديم . وبذلك يكون سرّ المجد مقيم بيننا دائماً لأن كل عام يُستجدُّ سيسنقر على كنز المجد بعد شهور :

(١) محمود عبد الحي ، أصداف الشاطئ ، ص ٢٥٦ .

مجد مصر القديم وهو كنز ثمين للحياة المعادة
كم له في النسيم من هوى أو حنين وهو يخفى بلاده !
راح عام كريم وأتى غيره
هو مجد مقيم بيننا سره

ولا ينسى أن يشير إلى معنى التجديد الذي يبشر به عيد النيروز:

أقبل النيروز وهو بشرى الجديد هاتفا بالربيع
هو عيد عزيز هو عيد السعيد كالملك الوديع ! (١)

ب - أناشيد عيد الأم:

وتتناول هذه الأناشيد فضل الأم ، وما يستتبعه من العرفان والود ، وقد كثرت الأناشيد التي وضعت للأمهات وعنهن حيث إنه « عندما تحدد يوم ٢١ مارس من كل عام يوماً للاحتفال بالأم ، والأسرة في بلادنا ، وضعت الأناشيد والأغنيات التي تترنم بحنان الأم وحبها ... » (٢) وربما كان اختيار هذا الوقت بالذات من العام للاحتفاء بها موقفاً كان الطبيعة - كمل قيل - تشارك الإنسان في احتفاله بها .

يقول على أحمد باكثير معترفاً بفضل أمه وأن فضلها لا يعلوه فضل ، وأنها أصل كل خير إما بدعائها أو بتربيتها الصالحة :

عبدك يا أمي	أبهج أعيادي
لولاك يا أمي	ما كان ميلادي
قلبك يرعاني	يا بهجة القلب
وليس ينساني	في البعد والقرب
فضلك يا أمي	ما فوقه فضل
فكل خير لي	أنت له أصل (٣)

(١) أحمد زكي أبو شادي ، الينبوع ، ص ٦٥ .

(٢) فتحي الأبياري ، الأم في الأدب ، الدار القومية للطباعة والنشر سنة ١٩٦٦ ص ٣١ .

(٣) السابق ص ٣٢ .

ويحث إبراهيم عبد الفتاح على تحية الأمهات وتكريمهن في
عيدهن :

حيَّ عيد الأمهات بالتحايا الطيبات
إنهن المنجبات للبني والبنات

حي عيد الأمهات

أنت يا أمي الضياء فيك أنوار السماء
كل خير وهناء في حنان الأمهات

حي عيد الأمهات

رددوا أحلى نشيد كرموا العيد السعيد
فيه إسعاد الوجود فيه أحلى البشرىات (١)

ويذكر محمود عبد الحي بفضلها والحرص على إرضائها ، لأن إرضاءها من رضا الله
سبحانه ويزداد به العرفان فيجعله يقدم نفسه فداء لأمه اعترافا بفضلها :

لك يا أمي السلامة يا أعز الأمهات
في محياك ابتسامه نورت أفق حياتي

من رضا الله رضاك وعلى نورك أسري
أنا يا أمي فداك ليس من يفديك غيري

يا ملاك في سماه مسعداً أمسي ويومي
طوقت جسمي يداه حارساً في المهد نومي (٢)

وإن كانت البداية تذكرنا بنشيد الراجعي « لك يا مصر السلامة » وربما قصد الشاعر إلى
هذه البداية ليحدث نوعاً من التورية مقصودة المعنيين حيث توحى بالأم العظمي أو أم الدنيا
- كما يسميها الطهطاوى - وبأمة الحقيقة ربة الأسرة .

(١) إبراهيم أحمد عبد الفتاح ، ومضات فكر ونبضات قلب ، دار الصفا للطباعة والنشر سنة ١٩٩٠م
ص ٥٥،٥٤ .

(٢) محمود عبد الحي ، أصداف الشاطئ ، ص ٢٣٣ .

ج- أناشيد الدعاية الصحية والتربية الرياضية :

وهي التى تدعو إلى إقامة الصحة ، واتخاذ الرياضة وسيلة لذلك : لأن الصحة هي سر
الإحساس بالحياة ، أو هي عنوان الحياة كما قال محمود غنيم :

إنما الصحة عنوانُ الحياةَ فانتشروها نضرة فوق الجباهِ
وارسموها بسمه فوق الشفاهِ وابعثوها رحمة للعالمين ^(١)

ويشير أيضا في « نشيد المعهد العالي للتربية الرياضية » إلى قيمة الرياضة ودورها في
بناء الأجسام والأحلام ، والتعويد على النظام :

إلى الأمام سرّ إلى الأمام أسود بالتدريب والنظام
لي عزمةٌ قدت من الأهرام سرّ الحياة صحة الأجسام
إلى الأمام سرّ إلى الأمام

ويضيف بأن الدعوة الصحية أساسها إخراج نشء قادر على حماية وطنه ونفعه حال
السلم والحرب :

نحن الرجالُ ، ننبت الرجالا نحن الذين نُنشئ الأجيالا
على يديننا نصنع الأبطال إنا نربى للحمى أشبالا
كيما يصونوا حرمة الآجام

إلى الأمام سيرُ إلى الأمام

ويوضح فى النهاية أن للصحة دوراً فى إعانة العقل على تلقى العلم وكأنه يذكرنا بالمقولة
الذائعة : العقل السليم فى الجسم السليم :

نبني العقول للحمى بناءً وبالنشاط نرهف الذكاءَ
ونغرس العزة والإدباء بالوثب والتمرين نغزو الداءَ
ونعلن الحرب على السقام إلى الأمام سيرُ إلى الأمام ^(٢)

ويؤكد محمود غنيم فى « نشيد الدعاية الصحية » على أن الدعاية الصحية هدف وطنى
فمصر تريد جيلا قوياً قادراً على البذل والعطاء لا ضعيفاً خائراً يورثها منزلة الأذلاء لذلك

(١) محمود غنيم ، فى ظلال الثورة ، ص ١٤٣ .

(٢) محمود غنيم ، الأعمال الكاملة لمحمود غنيم ، دار الشعب / القاهرة سنة ١٩٧٩م ، ص ٨٦٣ .

يجب على أبنائها محاربة الأعداء ونشر الوعي الصحي في كل مكان فهو يرى أن العلل والأمراض أعداء الوطن فعلى أن نعلن عليها الحرب ، وإن نتخذ العلم سنخ سلاحنا ضدها :

مصر تـرجو منكم جيـلا فـتيا سالم البنية مقـداما قويا
لا ضعيفا خائر العزم عييا كُتب الذل على المستضعفين
أرهقوا العزم وهبوا للعمل واملأوا (١) أرجاء مصر بالأمل
حاربوا الأمراض فيها والعلل كم شكا الشاكون من داء دفين
أعلنوا الحرب على جيش السقام وانحتوا من معدن العلم السهام
إنما العلم بأيديكم حسام مرهفٌ في حده النصر المبين (٢)

د- أناشيد عيـدى العلم والمعلمين :

وهي تومئ إلى قيمة العلم فهو الذي سبقنا به العالم فيما قبل وهو سبيلنا للحاق بهم ، وتومئ إلى دور المعلمين وفضلهم ، وما يستوجبه هذا الفضل من عرفان وتقدير .

وصالح جودت لا يضيع فرصة يمدح فيها الحاكم (عبد الناصر) حيث نجده في نشيد « عيد العلم » يحيه ؛ لأنه حبا العلوم والفنون اهتمامه بل زاد بأن جعل العلم والفن والشعر هي التي توجه إليه التحية يقول :

قد سلـكنا سبـل المـجد على ضوء يقينك
وهتفنا يا هدى أنيـاك يا ناصر دينك
يا عـدو الظـلم
يا رـسـول السـلم
يا نصـير العـلم
هتـف الفـن لـديـك أنت من طوقـت جيـدى
ردد الشـعر عليـك أنت لحنـي ونشـيـدي

(١) في النشيد المطبوع (املئوا) .

(٢) محمود غنيم ، ظلال الثورة ، ص ١٤٣ .

وتذكر الأناشيد بسبقنا العلمي ، وأئنا أصحاب الحضارات أيقظنا العالم من سبات الجهل ، ووضعنا المعجزات وبنينا الأهرامات . يقول صالح جودت في « نشيد العلم » .

اسألوا هل مرت الشمس بقوم قبلنا

الحضارات الأولى وجدتها هنا

نوقظ الآية باسم

نصن مع الأحد لام

نُنشِءُ الأَهْرَامَ (٢)

يا شباب النيل حيوا موكبا لاح نور العلم فيه كوكبا
نشأ العلم بمصر وحبّا وهو طفل في ظلال الهرم
يا بناء النشء يا نعم البناء مصر تحنى للمربين الجباه
إن نور العلم من نور الإله جل من عظم شأن القلم^(١)

ويقول على الجارم - على لسان المعلمين - إن المعلمين في الدنيا كالأنبياء ، فهم أساءة
الأرواح في الوقت الذي يعز فيه الدواء ، وكم أصلحوا من النفوس برفق ولين :

في الأرض حياة الأنبياء - والهداة - شرف أعظم به من شرف
نحن للأرواح إن عزّ الدواء - الأساة - كم وقينا مهجة من تلف
كم أننا من قناة - في اعتزام وأناة ، بالخلل الطيبات
كم بلغنا ما أردنا - من صلاح النفس في رفق ولين^(٢)

ويري على الجارم أن المعلم لا يأخذ حقه الذي هو جدير به ، ولا يبلغ في الدنيا مناه مع
أنه يذيب ويفنى نفسه ليصنع النشء ، وربما يريد بذلك لفت الأنظار إلى تحسين حال المعلم
في مصر :

منشئ الأجيال أستاذ الشعوب - والأمم - قلما يبلغ في الدنيا مناه
شعلة تعلو وتخبو وتذوب - في الضرم - لتقود النشء في ليل الحياة^(٣)

ويؤكد محمود غنيم في « نشيد عيد العلم » على أن مصر هي مهد العلوم وبها أقامت
الحضارة لذلك يطالب شباب مصر بأن يتزودوا بالعلم لأنه خير سلاح في الحرب
والسلم :

في مهرجان العلم يا مصر اطربي يا معقل العلم وحصن الأدب
يا مصر يا كنز علوم العرب بشراك بالعهد الجديد الذهبي
بالعلم قد شيدت ركن الهرم وأنت مهد العلم منذ القدم
أنت نشرت الفن بين الأمم في كل مشرق وكل مغرب

(١) السابق ، ص ٢٧٠ .

(٢) على الجارم ، ديوان على الجارم ، ص ٢٩٦ .

(٣) السابق ص ٢٩٦ ، ٢٩٧

شباب مصر يا مناط الأمل تزودوا بالعلم للمستقبل
العلم في الحرب سلاح الأعزل والعلم في السلم أعز مطلب^(١)

هـ- أناشيد عيد العمال :

وتأتي تحية للعمال في كل مجال ، وتأتي أيضا حثا على العمل والكفاح بما يتاح من
مجالات العمل لذلك نجد أن أغلب الشعراء ينبهون الشباب إلى المجالات الحرفية . ويرى
على الجندي أن هؤلاء العمال مناضلون من نوع آخر فهم بناء العُلا في السلم ، وحماة الحمي
في الحرب :

نحن أبناء العمل في ميادين الحياة
كلنا حرٌّ بطل للعلا نعم البناء للحمي خير الحماه
نحن أبناء العمل
نحن للسعي خلقتنا والذي يسعي ينال
نحن بالجد رزقنا إنما الدنيا نضال نحن أحرار الرجال
نحن أبناء العمل^(٢)

ويحث أحمد مخيمر على العمل والفلاح لأن الحياة لن تكون إلا للعاملين الكادحين
لا للكسالى الخاملين فيقول في «حي على العمل» :

حي على الصلاة حي على الفلاح
حي على العمل
حي على الحياة والسعي والكفاح
نحقق الأمل
خذوا الفئوس في الصبا ح واحملوا المعاولا
حريّة الحياة لا تعرف إلا العاملا
ولن تكون للذي يعيش فيها خاملا^(٣)

(١) محمود غنيم ، في ظلال الثورة ، ص ٢٧١ ، ٢٧٢ .

(٢) على الجندي ، ترانيم الليل ، ص ٦٤ .

(٣) أحمد مخيمر ، الغابة المنسية ، ص ٣٠١ ، ٣٠٢ .

ويرى محمد البرعي أن مهمة العمال عقب انتصار أكتوبر تظهر جلية لأنهم سيعيدون الحياة إلى ما خرب العدو خاصة في منطقة القناة ، يرممون المساكن ، ويعمرون المدائن ، ويخططون وينشئون ، وتدور تروس العمل لا تتوقف معيدة أمجاد مصر :

إلى المدينة الباسله والـدرة المناضلة
نسير في كتائب مزجرة إلى تراها بالسواعد المعمره
نرمم الديار والمساكن نَعْمَر الدروبَ والمدائن
نخطط الشوارع ونُنشِئُ المصانع
نُعِيدُهَا مَادَاخِنَا تُقْبِلُ السحابُ دخانها إلى السماء ينشر الضبابُ
كان أصوات التروس أغنية تحكي لنا أمجاد تلك الأمسية

الخالدة عبر السنين الآتية (١)

ويقول شوقي مفتخرا على لسان أرباب الحرف والصناعات :

نحن أرباب الحرف ليس يعنينا الترف
ولنا كل الشرف أننا نُحي المهن

ولست أرى شوقيا يقصد بالترف هنا ترف الغاية وما ترجعه الحرف على أصحابها من خير مادي ، لأن هذا متحقق لهم ربما دون غيرهم الآن ، ولكنى أراه يقصد ترف طبيعة العمل وأدائه.

ويقول محمود عبد الحي مؤكدا على إحياء الحرف والصناعات وجعل ميدان الصناعات متجّه أصحاب الفطنة ، ويشير إلى أن كرامة مصر لن تكون إلا بإتقان المهن والاهتمام بالصناعات المختلفة :

الصنعة ميدان الفطن والعامل بناء الوطن
وكرامة مصر وعزتها في الجد وإتقان المهن

أنا من إن ناداني بلدي لبیت بقلبي ثم يدي
وجعلت الحب له عملا ووهبت له يومي وغدى

(١) محمد البرعي ، الأعمال الكاملة لمحمد البرعي ، ص ٢٥٠ .

المصنّع قبلّة آمالي يعتز به وطني الغالي
فأرفع في مصر قواعده واهتف بحياة العمال^(١)

و- أناشيد الشخصيات :

ومنها الأناشيد التي تقال في تأبين أو ذكرى شخصية عظيمة أو بطولية في مجالها ،
فيكون النشيد هنا نوعاً من العرفان بدور هؤلاء ، ودعوة إلى تكريمهم بما يتفق مع سابق
فضلهم ، وربما كان كثير من هؤلاء العظماء بيننا ولا نعرف لهم قدرهم إلا بموتهم وكان
الموت صانع عظمتهم أو كما نقول الحكمة :

« إذا أردت أن تعظم فمت » . ومن هذه الأناشيد « نشيد ذكرى شوقي » الذي يذكر فيه
الشاعر صالح الشرنوبى قدر شوقي بين الشعراء ، وفضله ويطلب في النهاية بتكريمه وتمجيد
ذاكره :

همست في الليل أنوار النجوم تسأل الأرض عن الصمت الذى لفّ رباها
فأجابتها الروابي والغيوم إنها الشمس التي راحت وما راح سناها
هذى ذكرى نبي المهّمين شاعر الخلد أمير الشعراء
وهب العمر لشكوى البائسين وشدا للأرض ألحان السماء

إنه شوقي الذي أحيا الوجود العربيّا

شاعر الدنيا وكم أطربها ميتا وحيّا

ذوب الحرية الحمراء لحناً قد سيّا

أسكر النيل فأعطاه الخلود الأبديّا

أكرموا أخراهِ أكرمواهِ

واحفظوا ذكرراهِ مجدواهِ^(٢)

(١) محمود عبد الحى ، أصداف الشاطئ ، ص ٢٣٨ .

(٢) صالح الشرنوبى / ديوان صالح الشرنوبى ، دار الكاتب العربى / القاهرة سنة ١٩٦٩م ص ٤٢١ .

ومن ذلك أيضا نشيد حسن فتح الباب إلى روح بطل من أبطال معركة البرلس البحرية وهو الصاغ جلال الدسوقي ، فقد بذل روحه فداء حمي الديار وضحي لتخلد بعده ، ويقول الشاعر إننا سنواصل ما بدأ من كفاح ، ويطالب في النهاية بحفظ ذاكره :

وقد نذر الروح في عوده سياجاً من الهول يحمي الديار
فضحي لتخلد من بعده بدولة شعب أذل التتار
سنشدو بذكره يوم اللقاء ونضرب ضربه في الكفاح
ونبنى حمى صانه بالدماء ونأسو بأيدي النضال الجراح

.

سلاماً لذكره في الخالدين من المفتدين سلام الشعوب
دماه مشاعل للآمنين ونار تبيد جناة الحروب^(١)

والأنشيد الاجتماعية ليست منبئة الصلة عن الأنشيد الوطنية ، فحين يتحدث الشعراء عن الأم يكون حديثهم تكريماً لها حين تقدم للوطن أعضاء يقوم بهم في حال العسر واليسر و«... مهمة الأم جليلة ، فعلى عائقها يقع عبء تنشئة الأجيال حتى يصبحوا أبناء نافعين لأمتهم . مخلصين لوطنهم ... يعملون من أجل مستقبل أسعد وحياة أفضل»^(٢) ، وليس أدل على ذلك من أن الثورة هي التي كرمت الأم وجعلت لها هذا العيد اعترافاً بفضلها لأن «فضل» الأم لا ينكر ، فلا غرو إذا كرمت ثورتنا المباركة الأم فجعلت لها عيداً يحتفل به الأبناء ، ويذكرون فيه الأمهات بالخير^(٣) وربما يقصد الشاعر في نشيده إلى معنى رمزي بأن تكون الأم هي الوطن نفسه ، أو يتنقل بين المعنيين وإلا فأبي فداء بقصده - على سبيل المثال - الشاعر محمود عبد الحى في قوله :

أنا يا أمي فداك ليس من يفديك غيري^(٤)

أما أناشيد العلم فكما دعت الأنشيد إلى إعداد القوة البدنية ، والمادية فهي لن تنس دور العلم ، لأن الأمم إنما تسود الآن بسلطان العلم ، وترتفع ببساطه فقد «برهنت

(١) مختارات الإذاعة ، الشعر في المعركة ، ص ١٦٧ ، ١٦٨ .

(٢) قسم الشئون العامة ، وموكب الشعر في عيد الأم ، ص ٧ .

(٣) السابق ص ٧ .

(٤) محمود عبد الحى ، أصداف الشاطئ ، ص ٢٣٣ .

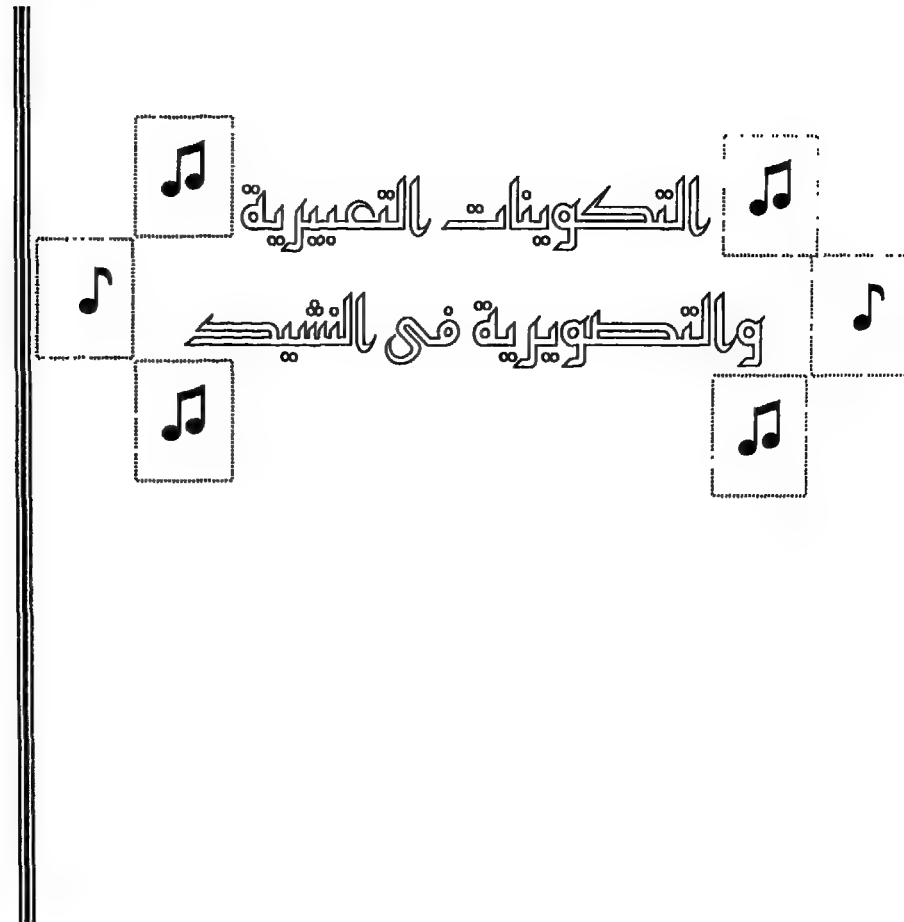
التجربة ... على أن الإنسان المتعلم العاقل يغلب المغفل الجاهل ... وأن الشعب المتعلم الواعي يقوي على الشعب الجاهل الساذج وأن القلة المستتيرة تفوز على الكثرة الجاهلة ، وليس أدل على صواب هذا الكلام من الشعب البريطاني الواعي العاقل الذي يبلغ تعدادة خمسين مليوناً من البشر . فقد كان يحكم ما يزيد على خمس سكان العالم ، وهزم الشعب الألماني الذي يفوقه عدداً وعدة في الحربين العالميتين الأولى والثانية ، وكان يعتمد في ذلك على قوته العقلية ودهائه السياسي أكثر من اعتماده على قوته الحربية ، ولا عجب فالحرب خدعة ، والعاقل يبلغ بالحيلة ما يُبلغ بالقوة ^(٥) وكذلك محاولة الشعراء إنصاف العمال وحث الشباب على الالتجاء إلى المهن المختلفة وإلى المصانع وجعلها ميدان ذوى الفطنة ، تعكس كونهم حراساً على المجتمع ونفعه بعيداً عن الأعمال التي تأخذ بأنظار الشباب لما تتميز به من ترف الأداء .



(٥) فؤاد محمد محمود ، معنى الوطنية ، ص ٢١ .



الفصل الثالث



أولاً : المعجم النشيدى :

اللغة هي أداة التكوين الأولى في النسيج الشعري بل إنها « مادة الأدب وهذا التعريف ذاته يستتبع أن اللغة بالنسبة للأدب تمثل القوام المادى تماماً مثلما يمثل اللون بالنسبة للرسم ، والحجر بالنسبة إلى النحت ، والصوت بالنسبة إلى الموسيقى^(١) " وهي "الأداة الأساسية للشاعر . وللاذيق عموماً - أو لنقل إنها المادة الأولى التى يشكل منها وبها بناءه الشعري بكل وسائل التشكيل الشعري المعروفة ، أى أنها الأداة الأم التى تخرج كل الأدوات الشعرية الأخرى من تحت عباءاتها وتمارس دورها في إطارها^(٢) " واللغة في الأدب عموماً ليست مجرد وسيلة ومطية لحمل المعنى وإنما هي "غاية في ذاتها ، والتشكيل اللغوى الذى يشكله الشاعر في القصيدة ليس وسيلة لأى هدف وراءه^(٣) " لذلك يضل طه حسين دعوى أن الجمال الفنى في الأدب يتأتى من المعنى فحسب فيقول : "وهناك بدعة يلح فيها كثير من الناس ، وهي أن الجمال الفنى في الكلام نثرًا أو شعراً يأتى من المعنى وحده دون أن يكون للفظ أثر فيه ، وهذا كلام إن استقام لأصحاب المنطق والفلسفة فهو لا يستقيم لأصحاب الأدب والفن ؛ لأن صناعته بطبيعتها تريد لهم على أن يتخذوا اللفظ نفسه مظهرًا لهذا الجمال الذى يفتنون به ويحرصون عليه ، ومهما يكن حظ الشاعر من إجادة المعنى وتصحيحه وتحقيقه ، والبعد به عن الخطأ ، والارتفاع به عن الإحالة فهو لن يظفر من إعجاب الناس بحظ قليل أو كثير إلا إذا استطاع أن يجلو لهم هذا المعنى في لفظ إلا يكن رائعاً خلافاً فلا أقل ممن أن يكون صحيحاً مستقيماً بريئاً من الفساد ...^(٤) " .

وربما تكون علة الحرص على اللغة وإيراز قيمتها داخل البناء الشعري - بصفة خاصة - أجلى وأظهر حين نحمل اللغة بتشكيلها الصوتي والصرفي الدلالات المرادة من وراء تراصها بحيث ترمى اللفظة بتشكيلها ظلاً إيحائياً للدلالة والمعنى المرادين ، فلكل تجربة ألفاظها التى تستدعيها من معجمها حتى إذا سردت هذه الألفاظ منفردة وحدها خارج إطار البناء الشعري فإنها تكاد تشي وتفضي وحدها بروح التجربة وأجوائها وبالمزاج النفسى والشعورى الذى كان يلف الشاعر حين كوّن تجربته "فاللغة بمفرداتها وتراكيبها تأخذ في

(١) د محمد فتوح أحمد ، تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة ، دار المعارف سنة ١٩٩٥ ، ص ٣٦ .

(٢) د على عشرين زائد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة الشباب ص ٤١ سنة ١٩٩٥ ، ص ٤٥ .

(٣) السابق ، ص ٤٥ ، ٤٦ .

(٤) د طه حسين ، مجموعة الكاملة لطله حسين ط٣ حديث الأربعاء ، دار الكاتب اللبنانى سنة ١٩٧٤ ، ص ٧٧٦ .

الشعر وضعاً خاصاً ، وتؤدى - من ثم - وظيفة خاصة ، وليس هذا فحسب ، بل إن كل شاعر أصيل يكون له بالضرورة تعامله الخاص مع اللغة ومن ثم يمكن الحديث عن معجمه الشعري . . . وكل ما نريد أن نضيفه الآن هو أن المعجم الشعري والتراكيب اللغوية في الشعر تتأثر كذلك إلى حد بعيد بنوعية التجربة التي يعبر عنها الشاعر^(١) " لأن " التجربة الشعرية . . . هي التي تفرض الألفاظ التي تريدها تعبيراً عنها^(٢) " وكثيراً ما كان ينزع النشيد إلى إثارة الحماسة فكان ينتقى ألفاظه من معجم المنة والحماسة وحين يكون تعبيراً عن هزيمة وانكسار تأتي لغته موحية بهذا الجو النفسى المتجه إلى غير ذلك من التجارب التى يأتى النشيد معبراً عنها بدقة انتقائه لما يتناسب معها من ألفاظ فإن " الشعر ومن هنا بالطبع كذلك القصيدة تتحدث لتُوجد عدداً من الكلمات فهذا صحيح تماماً ، لكن كما نعرف فإن عدد الكلمات ليس في كل حال شعراً ، ربما يكون نثراً ، وفي اللغة تلجأ عملية الملاءمة في الإخبار مباشرة وفي المقام الأول إلى التجربة^(٣) " .

أ- ألفاظ القوة والإصرار والغضب :

فأغلب تجارب الأناشيد الوطنية والقومية ترد بنا موارد الألفاظ الجاسية وألفاظ العنف والغضب والحماسة وما ينتج عن ذلك من إصرار وثورة وتضحية ، وفداء ودهاء تخضب وجوه الأعداء وتسقيهم مرّ صحتنا وانتقامنا وما يستدعيه ذلك من ذكر السلاح (المدفع ، السيف ، الدبابة . . .) أداة الغضب الإيجابي ، وذكر المعركة بأسمائها المتباينة وذلك لأنه "يشترط في النشيد القومى قوة العبارة وسهولتها ، وأن لا يكون وعظاً ، بل حماسة ونخوة"^(٤) وهذا مناسب لأن الغاية من النشيد الحماسى أن "يلهب المشاعر ، ويعبئ الهمم^(٥) " واللغة هي أدواته ووسيلته إلى ذلك .

ومن الأناشيد التى عبرت بأدواتها عن معنى الإصرار والقوة والغضب نشيد (على طريق النصر) لمحمد البرعى :

قسما سأحمى بالسلاح مواقعى وأردُ أوْهَامَ الطغاة يمدفعى

وأذودُ عن أرضى هناك وأفتدى بدمى ثراها صامداً في موقعى

(١) د. عز الدين إسماعيل ، الشعر المعاصر في اليمن ، دار العودة ، بيروت سنة ١٩٨٦ ص ٢٤١ .

(٢) د. محمد حماسة عبد اللطيف ، الضرورة الشعرية ، دار وازمرجافا للطباعة ص ١٩٧٩ ، ص ٣٧٧ .

(٣) Elizabeth Sewell, Stru cture of Poetry, Brood way House ٦٨ - ٧٤ carter lane lond on, p. ٩٤ .

(٤) عباس العقاد ، المازنى ، الديوان في الأدب والنقد ، ص ٤٩ .

(٥) د. طه وادى ، ديوان رفاة الطهطاوى ، ص ٥٣ .

لا لن أحيّد عن الطريق ولا العهود لا لن أليّن ولن أراوغ في الوعود
سأحطم الصنم الأصمّ مسطّراً بدمى حروف النصر عالية البنود
الأرض أَرْضِي يا عدوّ الله يا أعدى العدا
قسماً سأحميها وأحيّا ناصراً ومؤيّدا
وبضربتي وبقوتي سأحيلُ موقعك الهشيم إلى ثواب
وتدوسه دبابتي فكأنه أسطورةٌ خلفَ السراب^(١)

فالشاعر يمزج بين ألفاظ الإصرار في (قسماً ، سأحمي ، لن أحيّد ، لن أليّن ، لن أراوغ ، سأحميها) ، وبين ألفاظ القوة والعنف ممثلة في (السلاح ، أرد ، الطغاة ، مدفعي ، أذود ، أفندي ، صامداً ، سأحطم ، بدمى ، عدوه ، أعدى ، العدا ، بضربتي ، بقوتي ، سأحيل ، الهشم ، تدوسه ، دبابتي ... " وبذلك نرى أن هذه الألفاظ تمثل نسبة عالية من كم الألفاظ المكونة للنشيد . ومن ذلك أيضاً قول أحمد مخيمر في (نشيد الجيش) :

من أجل بلادي سأحارب فأنا جندي ومحارب
لا أخشى الموت ولا النار إعصار يدفع إعصارا
وينادي في الهول الثار
كي ينتقم الشرف الغاضب من أجل بلادي سأحارب
.
أنا صوت الشعب وغضبه أنا درع الشعب وقبضته
وأنا في الزحف طليعته

صفا صفا وهو يضارب من أجل بلادي سأحارب^(٢)

فكلمات (سأحارب ، جندي ، محارب ، الموت ، النار ، إعصار ، يدفع ، الهول ، الثار ، ينتقم ، الغاضب ، غضبه ، درع ، قبضته ، الزحف ، صفا صفا ٠٠) كلها ألفاظ توحى بالقوة ، والإصرار على الانتقام . فالأنشيد بل الشعر القومي كله "يتطلب من جزالة اللفظ ، وجهارة العبارة وجلجلة القافية ، ووضوح الإيقاع ما لا يتطلبه الشعر في مواضيع أخرى

(١) محمد البرعى ، الأعمال الكاملة ، لمحمد البرعى ، ص ٢٣٢ .

(٢) أحمد مخيمر ، الغابة المنسية ، ص ١٥٣ .

فمواضيع الشعر القومي : الحز على الجهاد ، واستثارة النفوس ، وبث الحماس فيها ، والافتخار بالآباء والأجداد ، ووصف البطولات العربية في التاريخ القديم والمعاصر ، والدعوة إلى التمسك بالوحدة ونبذ الفرقة . وهذه لا شك تتطلب من الذبرة والجرس اللفظي ما يتم المدلول اللفظي الذي هدف إلى الكلمة^(١) وهذا نشيد آخر لمخيم يجسد استجابة الألفاظ لدلالة التجربة وهو "نشيد الدبابات" :

دكى القلاع واهدمى	ما شيدوه واحطمى
ما قد بنوا من الحصون	ولا تبالى ما يكون
من الضحايا والدم	دكى القلاع واهدمى
دبابـة مصفحة	نقودها إلى القتال
بمدفع مسلحه	تدك رأسى الجبال
خلف الصفوف أو أمام	نحمى الهجوم فى الصدام
وخطو كل مقديم	دكى القلاع واهدمى ^(٢)

فترى الألفاظ توحى بالقوة والانتقام والتدمير مثل (دكى ، اهدمى ، احطمى ، الضحايا ، الدم ، دبابة ، مصفحة ، القتال ، مدفع ، مسلحة ، تدك ، الهجوم ، الصدام) ولفظة (دكى) المتكررة تجسد بتشكيلها الصوتى عملية الضغط والدك المتجسد من التضعيف وكأنه لا يكتفى بمجرد الهدم والنقض فأسلم هذه الحصون بدكها ، إلى ضجر المغاور ، وغليان الباطن ، وإن كانت الرتبة أخطأت معه ؛ لأن الهدم يكون أولاً ثم يتبعه الدك والدق فى الأرض ومثل هذه المعانى الغاضبة النائرة لا يناسبها الكلمات ذات التشكيل الصوتى الهامس الضعيف وإن كان عدم المناسبة لا يعيب الصوت نفسه لأن "الأصوات فى الكلمات فاقدة الحس تشبهها ، وكذلك فى عدد الكلمات التى تمتلك نفس تركيبة الحروف ولكن كل هذه (الكلمات والحروف) لا تكون ساقطة حقيقة فالإنسان الذى لا نعرفه متلعثماً ومتعثراً انتقص فمه التشجيع ليتكلم بدون غمغمة ولعثمة ، وهذا تضمين العجز الجنسى فى الحروف التى نسمعها فى الأذن^(٣) .

ونجد فى نشيد (دع سمائى) لكمال عبد الحليم ما يجسد القوة والتهديد للعدو فيقول :

(١) د سميرة أبو غزالة ، الشعر العربى القومى فى مصر والشام ، ص ١٠١ .

(٢) أحمد مخيمر ، الغابة المنسية ، ص ٢٨٤ .

(٣) Archibald Macleish, poetry and Experience, The Riverside press cambridge, ١٩٦١, p. ١٦

دعُ سمانى ، فسمائى محرقة دعُ قناتى ، فمياهى مغرقة
واحذرِ الأرض فأرضى صاعقة

هذه أرض أنا وأبى ضحى هنا
وأبى قال لنا مزقوا أعداءنا
أنا شعبٌ وفدائى وثورة ودم يصنع للإنسان فجره
ترنوى أرضى به من كل قطره وستبقى مصر حرة . . مصر حرة^(١)

فلغة النشيد تقوم بدورها في الإيحاء أو الإفضاء الصريح بمعانى التهديد ، والقوة وهى :
(دعُ ، محرقة ، مغرقة ، احذر ، صاعقة ، مزقوا ، أعداء ، فدائى ، ثورة ، دم) .
ويقول محمود حسن إسماعيل في (النيل مقبرة الغزاة) :

أنا النيل مقبرة للغزاه أنا الشعبُ نارى تبيدُ الطغاة
أنا الموت في كل شبر إذا عدوك يا مصرُ لاحت خطاه
يد الله في يَدنا أجمعين تصب الهلاك على المعتدين
فشقوا إليهم جحيم الفناء أسوداً كواسر تحمى العرين^(٢)

نرى أيضا ألفاظ (مقبرة ، الغزاة ، نارى ، تبيد ، الطغاة ، الموت ، عدو ، تصب ،
الهلاك ، المعتدين ، شقوا ، جحيم ، الفناء ، أسود ، كواسر ، العرين . .) تعبر عن غضبة
الحق تجاه أدياء الباطل (الغزاة ، الطغاة ، عدو ، المعتدين) .
ومثال أخير لكامل الشناوى في نشيده حيث يقول :

أنا ومض أو هريق أنا صخر أنا جمرُ
لفح أنفاسى حريق ودمى نار وثار
بلدى ، لا عشتُ إن لم أفتد يومك الحرّ بيومى وغدى
نازفا من دم أعدائك ما نرفوه من أبى أو ولدى
آخذا حريتى من غاصبيها ساليها وبروحى أفنديها
هات أذنك معى واسمع معى صيحة اليقظة تجتاح الجموع

(١) مختارات الإذاعة المصرية ، الشعر في المعركة ، ص ٨٨ .

(٢) مختارات الإذاعة المصرية ، الشعر في المعركة ، ص ٩١ .

صبيحة شادت ظهور الركع ومحت أصداؤها عار الخضوع

أنا يا مصر فتاكِ بدمى أحمى حماك ودمى ملء ثراك^(١)

ففى هذه "الفقرة الثانية تتبين هذا الأنفعال العنيف في اختيار الشاعر لكلماته فهو ومض وهو بريق ، وهو صخر وهو جمر وتتبينه أيضا في لفح أنفاسه المحترقة ودمه المتأجج للأخذ بالتأثر^(٢) " . وبذلك يكون الشاعر وفق في امتياع ما يناسب تجربته من ألفاظ .

ب- ألفاظ الرجاء والأمل :

وحين ينشد الشاعر راجيا ومؤملاً في النصر أو الجلاء نجد لغة النشيد تُستدعى من معجم الأمل والبشرى ، والرجاء والأمانى وما تحدثه في النفس من بشر وقرار . من ذلك قول أحمد رامى في (دعاة الحق) :

يا دعاة الحق هذا يومنا لاح في آفاقه نور الرجاء

واصلوا السير على وقع المنى في قلوب عامرات بالإخاء

الصباح باسم الآمال نادِ والفلاح رائح فيه وغادِ

فاستنيروا بالهدى ثم سيروا

سدّد الله خطاكم في سبيل العاملين

واطلبوا أسمى المنى ثم طيروا

حقق الله مناكم في سماء الخالدين^(٣)

فالشاعر استخدم الألفاظ التي تدل على مشاعر الرجاء والأمل التي تلبّسته وقتها مثل (نور ، الرجاء ، المنى ، عامرات ، الصباح ، باسم ، نادى ، الفلاح ، استنيروا ، الهدى ، سدّد ، المنى ، مناكم) .

ومن ذلك أيضا نشيد صالح جودت (دم للشعب) :

قم واسمعه من أعماقي فأنا الشعب

إبق فأنت السدّ الواقى لمنى الشعب

(١) مصطفى عبد الرحمن ، أناشيد لها تاريخ ، ص ١٣٩ .

(٢) أحمد بدوى ، شعر الثورة في الميزان ، ج١ ، ص ١٢١ .

(٣) أحمد رامى ، ديوان أحمد رامى ، ص ٢٥٨ .

إبقى فأنت الأمل الباقي لغد الشعب
 أنت الخير وأنت النور أنت الصبر على المقدور
 أنت الناصر والمنصور فأبقى فأنت حبيب الشعب
 قم إنا جففنا الدمعنا وتبسمننا
 قم إنا أرهفنا السمعنا وتعلمننا
 قم إنا وحدنا الجمعنا وتقدمنا^(١)

فالشاعر يخاطب الرئيس الراحل جمال عبد الناصر ، مستنهضاً له ، ومتفائلاً ومستبصراً الأمل القادم بالنصر بعد النكسة والهزيمة في سنة ١٩٦٧ وجاءت ألفاظه معبرة عن هذا التفاؤل (منى ، الأمل ، غده ، الخير ، النور ، الناصر ، المنصور ، جففنا ، تبسمننا ، تعلمنا ، وحدنا ، تقدمنا) والشاعر كتب هذا التشيد عقب النكسة قبل التوحيد ، والتقدم ، والنصر ، ولكنها تمثل فأله بالمستقبل .

جـ- ألفاظ الانكسار والهزيمة والحزن :

وحين يصاب الشاعر بالانكسار والحزن مع الهزيمة أو فقد الأمل نراه يأتى بألفاظ القنامة ، بألفاظ متجهمة تعكس جهامة الشاعر واكتئابيه ، من ذلك قول صالح جودت في (صوت الشهيد) :

وطنى جار عليه الزمن
 فافتدته مهجٌ لا تهن
 أنا من مات ليحيا الوطن
 في ربيع العمر ضحيت بعمرى لبلاى
 في سبيل الله يا مصر شبابى وجهادى
 اذكرينى كلما ودعت الدنيا شهيدا
 اذكرينى ١٠ يوم أن تستقبلى الفجر الجديد
 يوم أن تحلو على النيل الليالى اذكرى جرحى وعزى ونضالى

(١) صالح جودت ، ألحان مصرية ، ص ١٧٧ ، ١٧٨ .

ودمى الجارى على أرض القتال^(١)

فألفاظ النشيد تعبر عن حالة الموت والتضحية وما تستدعيانه من انكسار وحزن متجسدة في (جار ، افتدته ، تهن ، مات ، ربيع العمر ، ضحيت ، اذكرينى ، ودعت ، شهيدا ، جرحى ، دمى) كلها ألفاظ تنقل إلينا حالة الحزن التى لا تكاد تستجيب لها إلا شؤون العين .

وقول صالح جودت أيضا في نشيد (يارب) :

غامت عليها الغيوم	من قسوة الغاشم
وغادرتها النجوم	في ليلى القاتم
ياحى يا قيوم	أنت بئبا عالم
عطف على المظلوم	واغضب على الظالم
أواه من هذا الضنى أواه	يعرفها من يعرف المأساه
يقولها اللاجئ في منفاه	الله لا يحمى عدو الله ^(٢)

فالشاعر استخدم ألفاظ (غامت ، الغيوم ، قسوة ، غادرتها ، ليلى ، القاتم ، المظلوم ، الظالم ، أواه ، الضنى ، المأساه ، اللاجئ ، منفاه ٠٠) للتعبير عما أصاب فلسطين من ذل وانكسار ويستميح بهذا الضعف الكرم الإلهى بالعون والنصر . ومن ذلك أيضا قول (فوزى العنتيل) في (نشيد المعركة) :

على شاطئ اللظى المنهار	ألهمنى أنشودة الأحرار
واسكبي لحنها على أوتارى	ودعيها تنز في قيثارى
وانشرى قصة الردى والنار	في ارتعاش الدجى وحزن النهار
في حديث الربا وصمت القفار	بجناح كالمارد الجبار

وشراع يطير عبر البحار

كم تنزت جراحنا كم دميئا	كم بكينا مع المساء شجونا
وأرحنا على الغمام الجفونا	ومددنا نحو السماء العيونا

(١) صالح جودت أغنيات على الليل ، ص ٣٣ ، ٣٤ .

(٢) صالح جودت ، ألحان مصرية ، ص ١٨٩-١٩٠ .

قد طوينا إلى الصباح القرونا وعبرنا على الضحايا السنين

أيها الفجر أيقظ الحالمينا أيها الشعب حطم الظالمينا^(١)

فتكاد ألفاظ النشيد كله تصور الانكسار النفسى والحزن الذى خيم على الشاعر والشعب بفعل
الهزيمة أو طول الاحتلال ، وهذه الألفاظ هي (المنهار ، تنز ، الردى ، ارتعاش ، حزن ، صمت ،
القفار ، تنزت ، جراحنا ، دمي ، بكينا ، المساء ، شجوننا ، الغمام ، طوينا ، الضحايا) .
وتأتى ألفاظ الحزن في نشيد ذى تجربة خاصة وهو (نشيد ذكرى شوقى) للشاعر
صالح الشرنوبى حين يقول فيه :

همست في الليل أنوار النجوم تسأل الأرض عن الصمت الذى لفّ رباها

فأجابتها الروابى والغيوم إنها الشمس التى راحت وما راح سناها

هذى ذكرى نبى الملهمين شاعر الخلد أمير الشعراء

وهب العمر لشكوى البائسين وشدا للأرض ألحان السماء

.

أكرموا أخراهم أكرموا هـ

واحفظوا ذاكراهم مجدوهـ^(٢)

فالألفاظ المستدعاة تعبر عن تجربة الحزن وغيامه مثل (الليل ، الصمت ، لف ،
الغيوم ، راحت ، راح ، ذكرى ، العمر ، شكوى ، البائسين ، أخراهم) ... الخ .

د- ألفاظ البشر والفرح :

وحين ينزع الشاعر إلى نشيد يعبر عن الفرحة تسعفه الألفاظ التى تعبر عن تلك
التجربة وترى ذلك في (نشيد فرحة المدينة) لمحمود عبد الحى :

غنى ثنيات الوداع وأنشدى واستقبلنى بالبشر نور محمد

عمى صباحا أرض يثرب واسعدى فلقد أتاك اليوم أكرم سيد

يا فرحتنا بالمؤمنين وبالنبي

(١) فوزى العنتيل ، الأعمال الكاملة لفوزى العنتيل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٥ ج ١ ص
٢٢٥-٢٢٦ .

(٢) صالح الشرنوبى ، ديوان صالح الشرنوبى ص ٤٢١-٤٢٢ .

بدر من العليا أطل على الورى وأهل بالتوحيد من أم القرى

والفجر أشرق بالسلام ونورا إذ جاء أحمد بالسلام مبشرا

يا فرحتا بالمؤمنين وبالنبي^(١)

فاستخدم الشاعر ألفاظ (غنى ، أنشدى ، البشر ، نور ، عمى ، اسعدى ، فرحتا ، أهل ، أشرق ، نورا ، مبشرا) تعبر عن فرحة المدينة المنورة بهجرة النبي ﷺ والمؤمنين إليها ، وربما قدم الفرحة بالمؤمنين لأنهم كانوا الأسبق زمانا إلى الهجرة فتحققت بهم الفرحة الأولى .

ومن ذلك أيضا قول (أحمد زكى أبو شادى) في (نشيد النيروز) :

أقبلَ النيروزُ وهو بشرى الجديدِ هاتفا بالربيعِ

هو عيد عزيزُ هو عيد السعيدِ كالمليك الوديعِ

راح عام كريمُ وأتى غيره

هو مجد مقيمُ بيننا سره

فلنهن النخيل بابتهاج القرونِ في احتفاء واعتلاء

كل معنى نبيلٍ رمزه لن يهون بين أهل أمناء

عيدى يا غصون وفرحى مثنا

قد حواك السكون فى جلال الغنى^(٢)

فالشاعر يعبر في النشيد عن فرحة الخلق والطبيعة بقدم النيروز من خلال هذه الألفاظ (أقبل ، بشرى ، الجديد ، الربيع ، عيد ، السعيد ، فلنهن ، ابتهاج ، احتفاء ، عيدى ، افرحى) . وبذلك يكون "اللفظ كما قلنا مراراً هو وسيلتنا الوحيدة إلى إدراك القيم الشعورية في العمل الأدبى ، وهو الأداة الوحيدة المهيأة للأديب لينقل إلينا خلالها تجاربه الشعورية ، وهو لا يؤدى هاتين المهمتين إلا حين التطابق بينه وبين الحالة الشعورية التى يصورها وعندئذ فقط يستنفد - على قدر الإمكان - تلك الطاقة الشعورية ويوحىها إلى نفوس الآخرين^(٣)" وكذلك

(١) محمود عبد الحى ، أصداف الشاطئ ، ص ٢٤٤ .

(٢) أحمد زكى أبو شادى ، الينبوع ، ص ٦٥ .

(٣) سيد قطب ، النقد الأدبى أصوله ومناهجه ، دار الشروق ص ١٩٩٣ ط ٧ ص ٧٠ .

تقوم اللغة بدور الوسيط بين الشاعر وحالته الشعورية من ناحية ، وبين من يريد التأثير فيهم من ناحية أخرى .

ومن ذلك أيضا قول محمود عبد الحى في الربيع :

عيد الإحياء هو العيدُ بعث للروح وتجديدُ
وشذى لقياه وتغريدُ وغصون الروع أماليد
وغناء الطير زغاريدُ لعروس ترفل في الزهر
تتجمل فيه الأزهارُ فيميل إليها النوار
وتغنى فيه الأطيّار فكان غناها قيثارُ
ويبيت عليه السمار فرحين على شط النهر^(١)

فألفاظ النشيد تجسد وحدها حالة البشر والفرح بعيد الربيع .

ومن ذلك أيضا نشيد (فرحة وادى النيل بالثورة) لعلى الجندى :

اسكب الأنعام في سمع الزمان وانشء الأعلام في كل مكان
وانظم البشرى غناء راقصا ينفج الدنيا بأرواح الجنان
طاحت الثورة بالظلم العتيد وانجلي الليل عن الفجر الجديد
وأظل النيل عهدُ باسم كل يوم منه عيد أى عيد^(٢)

وليس غريبا الاهتمام بدور الألفاظ في حمل الدلالة واستنطاق الحالة النفسية للشاعر ،
فقدما كانوا يعدون نجاح الشاعر في اختيار الألفاظ المناسبة لتجربته وحاله غاية البلاغة وهذا
ما أسموه بـ (مطابقة الكلام لمقتضى الحال) بل أصبح هذا قديما هو الدال الوحيد لمداول
البلاغة والتعريف المتواضع عليه ، وإن لم يكن هذا هو غاية البلاغة الآن فلا أقل من أن
يكون دعامة واصبة من دعائمها .



(١) محمود عبد الحى ، أصداف الشاطئ ، ص ٢٥٦ .

(٢) على الجندى ، ترانيم الليل ، ص ١٥ .

ثانيا : طبيعة اللغة بين السهولة والتعقيد في النشيد :

اللغة في النشيد مع تعبيرها عن التجارب المختلفة لابد أن تلزم حالة واحدة من حيث السهولة والصعوبة . فألفاظ النشيد لابد أن تكون متعاطية الدلالة وأن تكون من السهل الممتنع ، نائية عن الصعوبة والتعقيد ؛ لأن الأساس في النشيد أن يكون موضوعاً على لسان الشعب - موضوعاً وأداة - بكل طبقاته وفئاته ، فلا بد إذن من أن تكون مادة تكوينه تتلاقى مع القدرات العامة دون معاذلات تناسب طائفة وتعجز أخرى ذلك بحيث "يشتد في النشيد القومى قوة العبارة ، وسهولتها^(١)" وذلك كما قلنا بأن تكون من السهل الممتنع بعيداً عن التعقيد أو الابتذال .

وعلى الرغم من ذلك فقد وقع بعض الشعراء في مهوى الصعوبة والتعقيد فابتعدوا بقدرهما عن طبيعة النشيد - اقتربا إلى طبيعة أخرى وهى القصيد - وذلك إما باستخدام اللغة القاموسية التى قد تعوز المختصين للبحث ، أو اللغة التى تنسب بترائيتها إلى الجاهلية ، ومن الأول قول رفاعه الطهطاوى :

نَظُمُ النسيب والغزل في غير مصر يعتزل
فيها علا وما نزل على غزال لعلع
.....
رفيعة شؤونها منيعة حصونها
بديعة فنونها كم شيدت من بلقع^(٢)

فكلمتا (لعلع ، بلقع) من الكلمات القاموسية ، معطلة الاستخدام ، ولا يخفى ما بهما من صعوبة بحيث لا نستطيع معها استشفاف الدلالة . لأن اللغة "تكون" عنصراً أساسياً في كفاءة الهيكل فهى أدوات الوحيدة ، ولذلك ينبغي أن تحتوى على كل ما تحتاج إليه (القصيدة) لكى تكون مفهومة ، وهذا هو السبب في نفورنا اليوم من استعمال الألفاظ القاموسية غير المألوفة في لغة العصر ذلك أن هذا يحتفظ بجزء من معنى القصيدة في خارجها - في القاموس - وهذا في صميمه يتعارض مع التعبير ولحظة الإبداع عند الشاعر^(٣) .

ومن ذلك قوله أيضاً :

(١) عباس العقاد ، المازنى : الديوان في الأدب والنقد ، ص ٤٩ .

(٢) د. طه وادى ، ديوان رفاعه الطهطاوى ، ص ١٠٥ .

(٣) د. تارك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، منشورات دار الآداب - بيروت سنة ١٩٦٢م ص ٢٠٣ .

نحن البهاليل في المعارك نحن الصناديد في المهالك
سها منا أنجم الحوالك بنورها يهتدى الوجود
.....

نحن ليوث الشرى كماء نحن لأوطاننا حماء
ونحن بين الورى سراة بنورها يهتدى الوجود^(١)

نجد كلمات (البهاليل ، الصناديد ، الحوالك ، الشرى ، كماء ، سراة ٠٠) كلها مستدعاة من
المعجم الجاهلي . ومنه أيضا قول صالح مجدى :

سيروا على جمر الغضى سوقوا إلى الباغي القضا
بالبيد واسعة الفضيا حتى تفوزوا بالرضا^(٢)
وقول محمد الأسمر في :

نحن الحياة للبلاد ونحن أنصار العلم
إذا دعا داعى الجهاد كنا بها أسد الأجم^(٣)

وكذلك قول محمود عبد الحى في (نشيد الحادى في موكب الحجيج) مخاطبا مطيته :
دعاك داعى الهدى فهيا واطوى الفلا والزمان طيا
بوركت يوم اللقاء مطيا تدنى من الظاعن القصيا^(٤)
وقوله في (نشيد آية الصحراء) :

وبحر موجه حسك ورمل على جنباته الهادى يضل
فما للسالكين عليه ظل ولا للظاعنين عليه أهل
هنالك غير شاردة الغزال

سكون كالمنون ولا منون فلا تدرى البصائر ما يكون
تحير في مذاهبه الظنون وتعشى في غيابه العيون

(١) د . طه وادى ، ديوان رفاة الطهطاوى ، ص ١١٩ .

(٢) صالح مجدى ، ديوان صالح مجدى ص ٣٩٩ .

(٣) محمد الأسمر ، ديوان الأسمر ، ص ١٣١ .

(٤) محمود عبد الحى ، أصداف الشاطئ ص ٢٤٦ .

ويشتبه الضحى بدجى الليل^(١)

فالفاظ (الغضى ، البید ، الأجم ، الفلا ، مطيًا ، الظاعن ، القصيا ، حسك ، غيابه) كلها من المعجم الجاهلي ، وبها صعوبة لا تتناسب مع النشيد وأهدافه .

وإن كانت الصعوبات السابق ذكرها اكتفت بعض المقطوعات دون أن تغطي النشيد كله ولكن هناك بعض الأناشيد القليلة تجللت بالصعوبات اللفظية من أولها لآخرها من ذلك (نشيد مصر القومي) لعبد الرحمن صدقي الذى يقول فيه :

يا بنى النيل وأحفاد الألى أطلقوا الفجر لتاريخ قديم
رفعوا الأهرام والعالم لا يبتنى إلا خصاصا من هشيم
اذكروا أن ثرى هذا البلد من تجاليد الجدود العظماء
لا تطأها أرجل العداى الألد وبكم أبناءهم بعض الذماء
تربها التبر المصفى المنتقد لا الذى يقنى الشحاح الأذنياء^(٢)

"فهو وإن وافق مقتضيات النشيد القومي من حيث المضمون إلا أن المعالجة فيها بعض العثرات ، فاللغة صعبة ، والتراكيب فيها بعض تعقيد ، وأعتقد أن شادى هذا النشيد يحتاج إلى حنجرة خاصة كما أن السامع يحتاج أن يعرف مقدماً بعض معانى الكلمات مثل (تجاليد ، الألد ، الذماء ، المنتقد ، الأديم ، إلى آخر هذه الكلمات . . . فالحقاد نظر فقط إلى شرائط النشيد القومي عند الأمم ، لكنه لم ينظر هنا إلى الأداء المشروط فيه ، أن يكون من السهل الممتنع ، وهو ذاته له نشيد قومي ، استوفى - في رأينا - شرائط النشيد شكلاً ومضموناً ، وتكاد كلماته تنشى وحدها بمعناها . . ."^(٣) ويمتد النشيد على هذا السبيل من صعوبة الكلمات فنجد (الواصبا ، تلید ، الرجام ، النواويس ، ضريم ، تزدجينا ، لُهام) كلها تبعد به عن طبيعة النشيد اقتراباً إلى طبيعة القصيد .

وهناك صعوبة من نوع آخر تكاد تختص بها أناشيد صالح مجدى ، تبدو في استخدام الألفاظ التركيبية في الألقاب والرتب فيقول مثلاً :

والزرخ أرباب الدروع منهم تفرقت الجموع

(١) السابق ، ص ٢٥٤ .

(٢) عباس العقاد ، المازنى ، الديوان في الأدب والنقد ، ص ٥٤ .

(٣) د . عبد اللطيف عبد الحليم ، شعراء ما بعد الديوان - ٢ ، دار الهانى للطباعة سنة ١٠٨٩م

ص ٣٣٠ .

وسهامهم تفرى الضلوع	وتشك أحداق المقل
.....
والأوجيان على الفضا	وثباتها مثل القضا
تسعى على جمر الغضى	نحو العدو بلا ملل
.....
أما الكبورجى الشهير	ذو العقل والفهم الغرير
فعلى قنطرة يسير	جند السعيد بلا ملل
.....
طوبجية الصدر السعيد	في الحزب كالبرج المشيد
.....
ناخوس من قبل العرب	حقّر الخليج له غلب
والداورى بئذ الذهب	فسما وساد على الأول ^(١)

وقوله أيضا في تشيد آخر :

كم بروجى بصياحه	في مساه وصباحه
طاف في الجند براحه	فتقوى في كفاحه
..
كم ترنبجى مصون	ودودجى ذى فنون
نبا أهل الحصون	من نعباس وسكون ^(٢)

وقوله في آخر :

نفديك منا بالحشا وتعيش فينا ما تشا
ما قال جندك (جوق يشا أفندمز) صدر الصدور^(٣)

(١) صالح مجدى ، ديوان صالح مجدى ، ص ٤٠٠ - ٤٠١ .

(٢) السابق : ص ٤٠٩ .

(٣) السابق : ص ٤٠٣ .

وربما كانت مثل هذه الألفاظ والتعابير متداولة في وقتها لانتشار الأثر في مصر ولكن بذلك يخرج النشيد من قيد المناسبة لكل زمان ، فإن كان موضوعاً على لسان الشعب وقتها ، فهو الآن لا على ألسنتهم ولا أسماعهم .

ومما تسبب في صعوبة ألفاظ أناشيد صالح مجدى استخدامه لبعض أسماء الشخصيات التاريخية غير العربية و" إيراد الأعلام التراثية بصورة متزاحمة - وخصوصاً إذا كانت تمثل بيئات وأزمنة - يتقل القصيدة ويقعد بها ، ويعجزها عن تحقيق هدفها العصري الذى نؤخاه الشاعر ، زيادة على إصابتها بأفة أخرى هي تحقيق التشتيت الفكرى عند القارئ ، وخصوصاً إذا كانت الأعلام غريبة عن بيئته ومقروءاته وتتطلب تعريفاً هامشياً^(١) " هذا إن كان يتقل كاهل القصيدة فهو يقعى بالنشيد لأن السهولة قيده ، خاصة وأن صالح مجدى استخدم أسماء شخصيات غير مشهورة بإنجازاتها ودورها التاريخى فيقول :

مصريمُ وضع الأساس من بعد إحكام القياس
وسعيدنا للخلق ساس وبغزمه أبدى الحماس
وبغزمه بلغ المراد

بوزريس في بعض السير قد شاد قوصاً وافتخر
أبوابها فيمّا ظهر مائةً كما جاء الخبر
وجنوده عدد الجراد

موريس سلطان نبيل ملك الورى قبل الخليل
.....

شوريد في سفر الأمم في زعمهم شاد الهرم
حتى إذا الطوفان عم آوى إليه واعتصم
بمناقب الملك الجواد

.....
وسزو ستريس أبو الصفاح والسمر في يوم الكفاح

(١) د. جابر قميحة ، التراث الإنسانى في شعر أمل دنقل ، هجر للطباعة والنشر والإعلان سنة ١٩٨٧ ،

أسدى لدولته النجاح وبأرضه غرس الفلاح

ولمصره بالعدل جاء^(١)

فهذه الشخصيات غريبة عن أذهان المثقفين فضلا عن عامة المثقفين ، وصعوبة نطقها أثرت على النشيد سلبا ، فجعلته صعبا ، وغريبا .

ثالثا : الألفاظ والتركيب النثرية في النشيد :

ليس من شك في أن لغة الشعر تختلف عن لغة النثر ، وأن بعضا مما يُقبل ويستملح في النثر قد يكون على النقيض في الاستخدام الشعري فلكل بناء أدبي ما يختص به من أدوات ومنها اللغة "وإذا كان الناثر يستخدم اللغة كما يستخدمها الشاعر ، فإن ثمة فروقا جوهرية بين استخدام الشاعر اللغة ، واستخدام الناثر لها ، أو بين لغة الشعر ، ولغة النثر ؛ لأن الشعر لغة خاصة داخل اللغة ينذر الشاعر نفسه ويفنيها في سبيل تحديدها وإبداعها^(٢) " ذلك لأن "للشعر في كل لغة خصائص ينفرد بها عن النثر ، بحيث يصبح من المستطاع القول بوجود ما يسمى "لغة الشعر" ولقد اتفق النقاد قديما وحديثا على أن الشعر لغته الخاصة به التي تختلف عن الكلام العادي^(٣) " واستخدام اللغة النثرية في الشعر يهوى به دركات بعيدا عن خصوصية اللغة الفنية في الشعر ، وتقرب بالشعر من التقريرية والخطابية ، وهذا ما نجده في بعض الأناشيد مثل قول رفاعه :

فبنو مصر طمرا نجبا ونجيب القوم الضيم أبى^(٤)

وقوله أيضا :

فوادى النيل بالطبع غدا متمكن الوضع^(٥)

وقوله :

لمصرنا سالف المزيه قد مدنت سائر البريه

(١) صالح مجدى ، ديوان صالح مجدى ، ص ٣٩٥-٣٩٧ .

(٢) د . على عشرين زايد ، عن بناء القصيدة الحديثة ، ص ٤٥ .

(٣) د . محمد حماسة عبد اللطيف ، لغة الشعر ، دراسة في الضرورة الشعرية ، دار الشروق سنة ١٩٩٦ ص ٣٧١ .

(٤) د . طه وادى ، ديوان رفاعه الطهطاوى ص ١٠٠ .

(٥) السابق ص ١٠٨ .

منها أثينا غدت مليحة بحكمة قصرها مشيد^(١)
ومنه أيضا قول محمود غنيم :

أنفس الأنصار طرا في حمى الله تباع
طلع البدر علينا من ثنيات الوداع^(٢)
وقول أحمد محمد عبد الهادي :

حيوا كفاح الحر في كل البلاد
حيوا نضال الحر إبان الجهاد^(٣)

وقول محمود أبي الوفا :

وجعلنا لله علينا يوميا عملا لله
والله ومهما وفينا هيهات نفى حق الله^(٤)

ويقول على الجندى في نشيد قسم التحرير :

حلفت بربى وربى على يمينى شهيد ، ونعم الشهيد
بأنى - ما عشت - ابنى العلا لقومى وأرفض عيش العبيد^(٥)

ويقول عبد الله شمس الدين في نشيد (وطنى) :

وأسمعنا الورى طرا نشيد النهضة الكبرى
وطافت باسمك البشرى ونلت النصر يا وطنى^(٦)

ويقول محمود أبو الوفا :

قل لمن يبغى الفضيله يبتغها في الصلاه
فهى آداب جميله خير آداب الحياه

(١) السابق ص ١٢٠ .

(٢) محمود غنيم ، في ظلال الثورة ، ص ١١٣ .

(٣) أحمد محمد عبد الهادي ، أحاسيسى ، ص ١٣٧ .

(٤) محمود أبو الوفا ، أناشيد وطنية ، ص ١٤ .

(٥) على الجندى ، ترانيم الليل ، ص ١٨ .

(٦) عبد الله شمس الدين ، أصداء الحرية ، ص ١٦ .

تستميل الأنام لا عتيد النظم
وقصارى المرام أنها للطهر مظهر^(١)
وقول أحمد رامى في (صوت الوطن) :
نباتها ما أينعه مفضضا مذهبها
ونيلها ما أبدعه يختال ما بين الربا

ويقول محمود عبد الحى في (نشيد صلاة الربيع) :

الببل أن في الفجر لصلاة العيد مع الطير
فصحوت أسبح من فورى للفجر تسابيح الشعر^(٢)
وقول محمود أبى الوفا في (أنا مستعد) :
أنا مستعد أن أساعد كل شخص مجهد

من خائف مستنجد أو حائر مسترشد

أو بئس مستترد علما بأنى دائما أبدا أطل إلى غلى^(٣)
ويقول أحمد نجيب :

نسور السماء حماة الوطن أماماً أماماً طوال الزمن
أمنت بلادى عوادى المحن وعشت دواماً منار الأمم^(٤)

فهذه الألفاظ (طرا ، بالطبع ، مدننت ، إبان ، يوميا ، قصارى ، فورى) والتركيب (ومهما وفينا ، ما أينعه ، ما أبدعه ، ما عشت ، علما بأنى ، دائما أبدا ١٠٠) لا يخفى ما بها من طابع النثرية والخطابية وإن كنا نتفق في أن النشيد يشبه الخطابة فذلك إنما يكون في الغاية وفي نوع متلقى النسيجين ، أما الأدوات فستبقى الخطابة نثرا ، والنشيد شعرا لا يتناسب معه إلا الأدوات التى تتناسب وروح الشعر .

(١) محمود أبو الوفا ، أناشيد دينية ، ص ١٧ .

(٢) محمود عبد الحى ، أصداف الشاطئ ، ص ٢٥٦ .

(٣) محمود أبو الوفا ، أناشيد وطنية ، ص ١٥ .

(٤) أحمد نجيب ، ديوان أحمد نجيب الأطفال والناشئين ، ص ٢٠ .

رابعاً : القوالب المستهلكة في النشيد :

ليس معنى أن لغة النشيد تركز إلى السهل القريب أن يستدرجها ذلك إلى المبطل ويعوج بها على منازل المستهلك ، فالوضوح المبتغى " ، ليس ذلك الكشف المبطل الذى تجرى أمثاله على ألسنة الناس ، وليس في مجارة المعروف من المعانى والأفكار التى يدركها كل الناس بمجرد سماعهم عبارتها ، وإلا ضاعت معالم الفنية ، ولم يبق هناك ما يميز الأدب من لغة العلم ، ولغة التخاطب إذا كان المقصود هو الإفهام الذى يتيسر بأقرب السبل ويتم تحقيقه بأكثر العبارات شيوعاً وابتدالاً ، ويقدر على تحقيقه أبعد الناس عن تذوق الفنون وتقديرها^(١) " ، وقد نجح كثيرون في الوصول بالنشيد إلى أعراف الصعوبة والابتدال فبلغوا به ما يسمى بالسهل الممتنع من ذلك نشيد "صوت الوطن" : لأحمد رامى

مصر التى فى خاطرى وفى فمى أحبها من كل روحى ودمى
يا ليت كل مؤمن بعزها يحبها حبى لها
بنى الحمى والوطن من منكم يحبها مثلى أنا
نحبها من روحنا ونفتديها بالعزيز الأكرم^(٢)

لأن "في هذا النشيد كثير من العناصر الصالحة في الأناشيد ، فهو سهل العبارة واضح المعنى ، وإن لم تنزل عبارته إلى درجة السوقية ؛ لأنه محتفظ لنفسه بمستوى رفيع من العبارة الجيدة" ، ومن ذلك أيضاً نشيد "قسم التحرير" لعلى الجندى ومنه :

حلفتُ بربى جهد اليمين وبالكتب بالرسائل بالأنبياء
بأنى للنيل وافٍ أمين أصون العرين ، وأحمى اللواء
.....
وأحيا كريما ، بنيل الشيم نصير العدالة فى كل حال
أؤدى الحقوق ، وأرعى النعم لأهل الجنوب وأهل الشمال^(٤)

(١) د. بدوى طبانة ، وضوح المعنى الأدبى ، حوليات دار العلوم للعام الجامعى سنة ٦٨ ، ١٩٦٩ ، ص ١٢٢ .

(٢) أحمد رامى ، ديوان رامى ، ص ٢٥٣ .

(٣) أحمد أحمد بدوى ، شعر الثورة فى الميزان ، ج ١ ، ص ٦٢ .

(٤) على الجندى ، ترانيم الليل ، ص ١٨ .

"وبرغم أن النشيد قيل ليردده الشباب ، لم ينزل فيه الشاعر عن المستوى الجزل للأسلوب والفاظه كلها مختارة منتقاة ، بعيدة كل البعد عن الابتذال والسوقية ، ومع ذلك هي سهلة مفهومة واضحة ، وفي كثير منها إحياء مؤثر^(١)" ، ولكن رغبة كثير من الشعراء في الوصول إلى التيسير والسهولة سحبتهم إلى المستهلك ، والدائر على الألسنة ، ومن ذلك قول رفاعة^(٢) .

وذوقهم مطبوع	وقدرهم مرفوع
وصيتهم مسموع	بشرف التمديد
وطننا تعززا	وبالها تحييزا
هل غيره تميزا	بسهله الممتنع

وقوله :

ولما مست الحاجة	كسونا نيلها تاجدة
فهل صور وقرطاجدة	عن العليا تسائلنا

وقوله :

حركاتهم طبق الأصول	قرأوا البنود مع الأصول
حازوا الإطاعة بالوصول	وشجاعة عظمى تصول

وممن وقع في ذلك أيضاً صالح مجدى فيقول^(٣) :

ناخوس في وصل البحار	خاب الرجا منه وجار
والعرب أرباب الفخار	لم يلحقوا منه الغبار

وقوله :

لما به سمح الزمان	منه أضاء لنا المكان
ووجوده للكون زان	وبعد له عمّ الأمان

(١) أحمد أحمد بدوى ، شعر الثورة في الميزان - ص ١٨٤ .

(٢) د. طه وادى ، ديوان رفاعة الطهطاوى ، ص ٩٥ .

(٣) صالح مجدى ، ديوان صالح مجدى ، ص ٣٩٤-٣٩٨ .

ومن ذلك أيضا قول شوقي :

لنا وطن بأنفسنا نقيه وبالدينيا العريضة نفتديه^(١)

ويقول محمود رمزي نظيم في (ثورة الشرق) :

خيبة الله على كل انتداب أو وصاية

خيبة الله على كل احتلال أو حماية^(٢)

ويقول صالح جودت :

أناديك يا من تلبى النداء وأدعوك يا مستجيب الدعاء

أنلنا الأمان ، وسدد خطانا وطهر حمانا من الأثقياء

بحق حبيك في الأنبياء^(٣)

ويقول أحمد مخيمر في (نشيد الحجاج) :

الله إن يعط لا تسأل عن السبب

رضاه أقصى الذي نرجو من الأرب^(٤)

ويقول على الجارم في (نشيد المعلمين) :

كم صنعنا من عقول ورجال للوطن عرّفوا بالنبل فيمن عرّف

ليس فيهم من دعا الحق فمال أو وهن هو مصرى صميم وكفى^(٥)

ويقول محمود أبو الوفا في شبيه التعبير السابق :

تحية من فؤادي بل من صميم فؤادي

إلى جمال بلادي يا ملء ملء مرادى^(٦)

(١) أحمد شوقي ، الشوقيات ، ج٤ ، ص ١٩٧ .

(٢) محمود رمزي نظيم ، عبير الوادي ، ص ١١١ .

(٣) صالح جودت ، ألحان مصرية ، ص ١٨٠ .

(٤) أحمد مخيمر ، الغابة المنسية ، ص ٢٩٦ .

(٥) على الجارم ، ديوان على الجارم ، ص .

(٦) محمود أبو الوفا ، أناشيد وطنية ، ص ٩ .

ويقول أيضاً :

زَكُوا فَإِنَّ الزَّكَاةَ فِيهَا لَكُمْ تَحْصِينٌ
تَقْلِبَاتِ الْحَيَاةِ تَحْتَاجُ لِلتَّأْمِينِ^(١)

ويقول : في (كن مستعد) :

أنا مستعد أن ألقى كل شيء في الحياة بمفردي
وبدون أي ترددٍ لن أعتدى
لكن أريد المعتدى وبخنجرى ومهتدي وبدون شيء في يدي
أنا مستعد^(٢)

ويقول أيضاً :

أيها الأحرار هذا عيدكم جاءكم يُهدى أكاليل الفخار
يجعل الله لنا أيامكم كلها أعياداً ، أعياد انتصار^(٣)

ففي شعر أبي الوفا "قد نفع . . على تعبيرات لا يمكن عدها من التعبيرات البلاغية الرفيعة ولا يمكن عدها في الوقت ذاته من التعبيرات العامة التي لا تخالف قواعد اللغة ، وإنما يمكن تسميتها بالتعبيرات المصرية التي تنهت في سهولتها وبساطتها وكثرة التشويق بها حتى كاد المصريون يعرفون بها"^(٤) فهذه العبارة الملوكية وإن كانت لم تجانب الصحة فهي قد جانبت الخصوصية التي يجب أن تحوزها لغة الشعر حيث يجب " . . أن تتميز لغة الأدب عن لغة الحياة اليومية ، وأن تتماز تلك اللغة التي يتوسل بها الحس إعادة خلق الواقع لغاية فنية عن تلك اللغة التي تستخدم لغاية إعلامية أو إخبارية "^(٥) ذلك لأن "الكلمة في الشعر أكبر قيمة من تلك التي في نصوص اللغة العامة . . وليس صعباً أن نلاحظ أنه كلما كان النص أكثر أناقة وصقلاً ، كانت الكلمة أكثر قيمة وكانت دلالتها أرحب وأوسع"^(٦) وإن كنا رفضنا الألفاظ

(١) محمود أبو الوفا ، أناشيد دينية ، ص ٢١ .

(٢) محمود أبو الوفا ، أناشيد وطنية ، ص ١٥ .

(٣) السابق ص ٤٦ .

(٤) عبد الجواد محمد عبد الحميد ، محمود أبو الوفا حياته وشعره ، ماجستير لغة عربية أزهر ، سنة ١٩٨١

ص ٣٠٨ .

(٥) د محمد فتوح أحمد ، تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة ، ص ٤٠ .

(٦) السابق ص ١٢٦ .

والعبارات التي تنتمي نسبة إلى النثر وإن توشى أودية الفنية ، فكيف نقبل في النشيد مادون ذلك ، فيجب ألا يسحب المتلقى الشاعر إلى قدراته بل عليه أن يرقى هو بقدرات المتلقى دون أن يُشعره عناء الارتقاء والتصعيد ، فالسهل الممتنع هو أن يقول الشاعر ما يدركه المتلقى بيسر ، ولا يستطيع قوله ، وهذا النوع من السهل الصعب يحتاج إلى شاعر ممتلك لأدواته وبذلك "يتبين أن النشيد ليس بالعمل المفتوح أو السهل إلى الحد الذي يشجع كل ناظم أو فقيه لغة على اقتحامه ، بل على العكس إنه لا بد له من الشاعرية الناضجة حتى تستطيع إعطاء الوهج الفني اللازم لهذه الألفاظ التي لا يتألف منها إلا النشيد^(١)" فالسهولة التي يستلزمها النشيد قد تسول لكل متشاعر أن يحسن الظن بقدراته إزاء متطلبات النشيد ، فيؤلف نظماً رثاً يسيئ إلى طبيعة هذا الفن ، لذلك فإن المجيدين منهم فقط هم الذين وصبت أعمالهم في الأذهان ، واستقرت في الوجدان من أمثال ، الرافعي ، أحمد رامى ، صالح جودت ، وكمال عبد الحليم وغيرهم .

خامساً : الروافد التراثية في النشيد :

مما يظهر في بناء النشيد استناده بعض الشيء على ما يسمى بالتعبير الجاهزة سواء أكانت من الأمثال أو الشعر أو القرآن الكريم فهي "تراكيب جزئية أو جمل مفيدة يأخذها الشاعر من مصدر مخصوص ، ويضمنها كلامه فيكون الكلام الدخيل عمدة في التبليغ أداة ، وفي نفس الوقت جزءاً من الكلام^(٢)" فالشاعر يستخدم "في سياق شعره بعض الكلمات أو العبارات التراثية التي يرى أن لها قدرة أو عباقراً يقوى من تأثير القصيدة ، ومن أشهر هذه العبارات ، العبارات الدينية كالأيات والكلمات القرآنية^(٣)" وباستخدام الشاعر للمعطيات التراثية "يكون قد وصل تجربته بمعين لا ينضب من القدرة على الإحياء والتأثير ، وذلك لأن المعطيات التراثية تكتسب لونا خاصاً من القداسة في نفوس الأمة ونوعاً من اللصوق بوجوداتها لما للتراث من حضور حي ودائم في وجدان الأمة ، وكل معطى من معطيات التراث يرتبط دائماً في وجدان الأمة بقيم روحية وفكرية ووجدانية معينة بحيث يكفي استدعاء هذا المعطى أو ذاك من معطيات التراث لإثارة كل الإحياءات والدلالات التي ارتبطت في وجدان السامع تلقائياً^(٤)" فالشاعر يرتكن على قوالب قد أثبتت فيما سبق نجاحها وبقائها في

(١) محمود أبو الوفا ، أناشيد وطنية ، ص ٧ .

(٢) محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، المجلس الأعلى للثقافة ، سنة ١٩١٩ ، ص ٣٢٢ .

(٣) د جابر قميحة ، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل ، ص ٤٧ .

(٤) د على عسري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر / منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان طرابلس سنة ١٩٧٨م ص ١٨ .

الذاكرة الفنية فيضمن بذلك سبيلاً سهلاً في الإحياء بالمعنى المراد بمجرد استحضاره مثل هذه
القوالب التراثية بتباين أنواعها من أقوال مأثورة ، أو قرآن كريم ، أو حديث أو شعر .

أ- الأمثال والأقوال المأثورة :

حيث تظهر بعض الأمثال والأقوال المأثورة في التشديد كما في قول رفاعه :

فالمجد له قد مدَّ يداً وتخيراً توفيقاً عضداً

من جدِّ ورا العلياً وجداً والحمد لوهاب المنن^(١)

فهى من القول المأثور أو المثل السائر (من جد وجد) .

ويظهر الارتكان إلى القول المأثور بشكل أكبر عند صالح مجدى :

لم لا وذا الصدر النبيله "شبل تأسد عن أبيه"

هو في الحكومة يقتفيه ويصد عن مصر السفيله^(٢)

ففي البيت الأول استدعاء للمثل السائر (هذا الشبل من ذاك الأسد) .

وقوله :

من له وهو المليك الأوحداً الخديوى العزيز المفرد

مولد يا نعم ذاك المولداً (عوده بين الرعايا يُحمد)^(٣)

فالببيت الثانى يحتوى المثل السائر (العود أحمد) .

وقوله :

فهو الذى أحيا أباه في الكون دام له بقاه

وسما بدولته علاه ونما بهمته صفاه

في عصره (بيت القصيد)^(٤)

ومن ذلك أيضاً قول حافظ إبراهيم في نشيده الدينى :

(١) د. طه وادى ، ديوان رفاعه الطهطاوى ، ص ١١٨ .

(٢) صالح مجدى ، ديوان صالح مجدى ، ص ٣٩٦ .

(٣) السابق ، ص ٤١٩ .

(٤) السابق ، ص ٤٠٥ .

جبينا السحب في عهد الرشيد وبات الناس في عيش رغيد

وطوقت العوارف كل جيد وكان شعارنا رفقا ولينا^(١)

فحافظ استدعى مقولة هارون الرشيد الشهيرة والتي توحى باتساع الفتوحات في عصره
« وينوه بالحكم العباسي أيام الرشيد الذي خاطب السحابة يوماً فقال لها اذهبي إلى أي مكان
فإن خراجك لي »^(٢).

ويقول محمد الأسمر في (انشودة السلام الملكي) :

للنيل مليك يحفظه والله الحافظ للملك^(٣)

فالشطرة الأولى من المقولة الذائعة التي وردت على لسان جد الرسول صل الله عليه
وسلم (عبد المطلب) وهي : للبيت رب يحميه .

ومن ذلك أيضا قول أحمد رامى في (دعاة الحق) :

اليوم فجرٌ ، ، وغداً صبحٌ مبينٌ وهدى

إنّا وأهلينا فداً يا مصرُ روحاً وبدن^(٤)

فهو يذكرنا بقول امرئ القيس الشهير : "اليومَ خمرٌ ، وغداً أمرٌ"^(٥) وكأن إحساسه بقرب
بزوغ فجر الحرية يحقق له نشوة الشطر الأول من المقولة ، والصبح المنتظر هو الأمر الذي
يستطيع منهم جهدا وإعداداً .

ومن ذلك أيضا قول محمود غنيم في (نشيد الأنصار) :

نحن أعطينا العهود نحن الله جنود

خض بنا البحر نخضه واقتحم غاب الأسود^(٦)

وهي إشارة إلى قالة الأنصار للنبي صلى الله عليه وسلم في بدر : "والله لو خضت بنا
هذا البحر لخضناه معك"^(٧) .

وقوله أيضاً في (نشيد الدعاية الصحية) :

(١) حافظ إبراهيم ، ديوان حافظ ، ج ١ ، ص .

(٢) شرح ديوان حافظ ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ص ٣٦٨ .

(٣) محمد الأسمر ، ديوان الأسمر ، ص ١٨ .

(٤) أحمد رامى ، ديوان أحمد رامى ، ص ٢٥٩ .

(٥) الميداني ، مجمع الأمثال ج ٣ ص ٥٢٦ .

(٦) محمود غنيم ، في ظلال الثورة ، ص ١١٣ .

(٧) السابق : هامش ص ١١٣ .

إنما الصحة عنوان الحياة فانثروها نضرة فوق الجباه

وارسموها بسمه فوق الشفاه وابعثوها رحمة للعالمين^(١)

فالبيت الأول من القول الشهير : " الصحة تاج على رؤوس الأصحاء " واستخدام الأقوال الماثورة تشكل حكماً اقتضائية تناسب تكوين النشيد وغايته في تركيز المعنى ؛ لأن "شعر الحكمة بريقاً واستمالة للشاعر من جهة أخرى ، لأنه يتيح له مجالاً لاستعراض براعته اللغوية في تركيز المعنى"^(٢) واستخدام بعض القوالب كصدى لأقوال ماثورة كما في (اليوم ٠٠ وغداً) و(للنيل ملك يحفظه) يجعلنا ما إن نلقاها حتى نستدعي من الذاكرة معادلها التراثي تسليماً بنجاح هذا القلب في احتواء الفكرة ، وكأن هذا القلب ذا سموق لا يستطيع أحد أن يظهره ، ولا يزيد الشاعر معه عن أن يتأثر به ، ويشكل أفكاره من خلاله ، فيستدعي قالب (اليوم فجر ، وغدا صبح) قول امرئ القيس (اليوم خمر ، وغداً أمر) ونلاحظ ذلك من إصرار رامي على قافية المقولة القديمة في جزء من مقولته المتأثرة . ويستدعي قالب :

(للنيل ملك يحفظه) قول عبد المطلب :

(للبيت رب يحميه) مع ملاحظة الترادف الواضح بين (ملك ، رب) ، (يحفظه ، يحميه) ، وإن كان الشاعر هنا يقصد بالملك : الملك فاروق ولكنه استترك في الشطر الثاني قائلاً : (والله الحافظ للملك) واللجوء إلى مثل هذه الأقوال الماثورة لأنها بمثابة المسلمات لدى ذاكرة المتلقى فإذا ضمنها الشاعر في تضاعيف نشيده تسقط عليه بديهيته ووثوقها .

ب- التضمين الشعري في النشيد :

ويرد التضمين الشعري في النشيد ولكن بشكل أقل كما في قول صالح مجدى :

وسيوفا عند القراع تشفى الرؤوس من الصداع

وصغيرنا شبل البقاع يخشاه في الكر الشجاع

ويفر منقطع النجاد^(٣)

فالبيت الثانى يستدعي قول عمرو بن كلثوم :

إذا بلغ الرضيع لنا فطاما تخر له الجبابر ساجدينا

(١) السابق : ص ١٤٣ .

(٢) إخلاص فخرى عمارة ، شعر شفيق معلوف ، دراسة فنية ، رسالة دكتوراه ، دار العلوم ، سنة ١٩٨٢ ص ٢٢٣ .

(٣) صالح مجدى ؛ ديوان صالح مجدى ، ص ٣٩٦ .

فالصغير الشبل بمحاذاة الرضيع العظيم ، و(بخشاه في الكر الشجاع) بمحاذاة (تخلسه الجبابر ساجدين) .
وقوله أيضاً :

سعيد مايك جليل مهاب عزيز لمصر رفيع الجناح
طويل النجاد حليف الصواب يؤيد بالعدل ، فصل الخطاب^(١)
وقول محمد البرعى في (نشيد الحج) :

رفعتم لواء الهدى في البلاد مديد الظلال رفيع العماد
إذا راح يخفق بين العباد مضوا للمعالى بعزم متين^(٢)
فالشاهدان السابقان معاً يكونان شطر بيت سائر للخنساء في رثاء أخيها صخر :
طويل النجاد رفيع العماد ساد عشيرته أمردا^(٣)
ومن التضمين الشعري أيضاً قول عامر بحيرى في (نشيد شباب العرب) :

إلى المجد هيا ، شباب العرب وهبوا خفافاً لنيل الأرب
ولا تستكينوا غداة الطلب فإن المعالى لمن قد غلب^(٤)
فالبيت الثانى بهذه المفردات (تستكينوا - الطلب - غلب) يستدعى قول أحمد شوقى :
وما نيل المطالب بالتمنى ولكن تؤخذ الدنيا غلابا^(٥)
وقول على الجارم في (نشيد التاج) :

بهرَ العيون الخاشعات جلالةً وعلوً شأن
وزها وعزّ بجبهة هي أول والبدر ثنائى^(٦)

ففي الشطرة الأخيرة إيماء زاهية إلى قول أبى الطيب :

(١) السابق ، ص ٤٢١ .

(٢) محمد البرعى ، الأعمال الكاملة لمحمد البرعى ، ص ١١٨ .

(٣) الخنساء ، ديوان الخنساء ، المكتبة الثقافية بيروت ٢٠٠٤ ص ٣٣ .

(٤) عامر محمد مجدى ، ديوان عامر بحيرى ، ص ١٤٦ .

(٥) أحمد شوقى ، الشوقيات حـ ، ص .

(٦) على الجارم ، الأعمال الكاملة لعلى الجارم ، ص ٢٨٨ .

الرأى قبل شجاعة الشجعان هو أول وهى المحل الثانى^(١)

ومن ذلك أيضا تضمين محمود غنيم لأنشودة (طلع البدر) في (نشيد الأنصار) فيقول :

طلع البدر علينا من ثنيات الوداع
وجب الشكر علينا ما دعا لله داع
أيها المبعوث فينا جئت بالأمر المطاع
طلع النور المبين نور خير المرسلين
نور أمن وسلام نور حق ويقىين
سأفه الله تعالى رحمة للعالمين
فعلى البر شعاع وعلى البحر شعاع
طلع البدر علينا من ثنيات الوداع^(٢)

وقول صالح جودت في (يارب) :

يا حى يا قيوم أنت بنا عالم
اعطف على المظلوم واغضب على الظالم^(٣)

فما إن أقرأ هذين البيتين حتى يذكرانى بأغنية عامية لها نفس الوزن والقافية وتقرب من نفس المعنى حيث تقول :

مين يرحم المظلوم ويحاسب الظالم
مين ينصف المحكوم من قسوة الحاكم

وربما تكون الأغنية أيضا لصالح جودت فيكون الأمر من الخصائص المعنوية للشاعر .

وبذلك "يأتى التضمين" الحرفى من التراث الشعرى القديم ليعطى قيمة نفسية أو اجتماعية أو خلقية أو سياسية يريد الشاعر لها الثبات^(٤) "وأنا أشعر أيضا - أن بعض هذه النصوص

(١) المتنبى ، ديوان المتنبى ، دار الجيل : بيروت - ص ١٤٤ .

(٢) محمود غنيم ، في ظلال الثورة ، ص ١١٢ .

(٣) صالح جودت ، ألحان مصرية ، ص ١٨٩ .

(٤) د . جابر قميحة ، التراث الإنسانى في شعر أمل دنقل ، ص ١٤٣ .

الروافد تمثل سيطرة على ذهن الشاعر لقوتها وبذلك تكون الذاكرة الحافظة أسرع استجابة وإيفاءً من خيال الشاعر المنسرح لما يريده من معانٍ ، وكأنها لقوتها تنسيج قريحته فيقع عانى استخدامها .

ج- القرآن الكريم :

التضمين القرآني في النشيد يُعد ظاهرة لكثرة وروده ، وهو تارة يأتي على مستوى الإشارة إلى بعض المعاني القرآنية ، وتارة يأتي تضميناً حرفياً لآيات أو أجزاء من آيات قرآنية "وتوظيف النصوص الدينية في الشعر يُعد من أنجح الوسائل ذلك لخاصية جوهرية في هذه النصوص تلتنقى مع طبيعة الشعر نفسه ، وهي أنها مما ينزع الذهن البشري لحفظه ، ومداومة تذكره ، فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحرص على الإمساك بنص إلا إذا كان دينياً أو شعرياً وهي لا تمسك به حرصاً على ما يقوله فحسب وإنما على طريقة القول ، وشكل الكلام أيضاً . ومن هذا يصبح توظيف التراث الديني في الشعر - خاصة ما يتصل منه بالصيغ - تعزيزاً قوياً لشاعريته ، ودعماً لاستمراره في حافظة الإنسان^(١) ونحن لا نقبل هذا التوظيف إلا في حيز قد يضيق فيحتمل بعض الألفاظ التي لها إحياءات قرآنية ، وقد يتسع قليلاً فيشمل آية ، ولكن إن استمرأ الشاعر الأمر وصار لايفتأ في كل موضع يضمن ويشير فإن هذا يُعد سحاً للشاعرية .

١- التوظيف على مستوى الإشارة :

نجد الشاعر هنا يلجأ كثيراً إلى المعاني القرآنية دون تضمين حرفي لها في النشيد ولكن يستحضر المعنى ببعض ألفاظه ثم يتصرف هو في تشكيله . من ذلك قول أحمد شوقي في (نشيد الكشافة) :

يارب فكثرتنا عدداً وابذل لأبوتنا المداً

(هيء لهم ولنا رشداً) يارب وخذ بيد الوطن^(٢)

فهى إشارة إلى قوله تعالى : ﴿ رَبَّنَا آتِنَا مِن لَّدُنكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا ﴾^(٣)

وقول محمود غنيم في (نشيد الأنصار) :

مرسل بالحق جاء (نطقه وحى السماء)

(١) السابق ، ص ٤٨ .

(٢) أحمد شوقي ، الشوقيات ج٤ ، ص ٢٠٠ -

(٣) الكهف (١٠) .

قوله قول فصيح يتحدى البلغاء

فيه للجسم شفاء فيه للروح دواء^(١)

ففي قوله : (نطقه وحى السماء) إشارة إلى قوله تعالى ﴿ وَمَا يَنْطِقُ عَنِ الْهَوَىٰ ﴾^(٢) .
وقوله أيضاً :

يابناة النشء يا نعم البناء مصر تحنى للمريين الجباه

إن نور العلم من نور الإله (جل من عظم شأن القلم)^(٣)

ففيه إشارة إلى قسم الله بالقلم : ﴿ ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ ﴾^(٤)

ومن ذلك أيضاً قول محمود عبد الحى في (نشيد غار حراء) حاكياً عن النبى صلى الله عليه وسلم :

متشوف للحق في خلواته قلب يناجى الله في صلواته

(يهفو لمن عنت الوجوه لذاته) والوحى يرقبه وراء حجاب^(٥)

فيه إشارة إلى قوله تعالى ﴿ وَعَنَتِ الْوُجُوهُ لِلْحَيِّ الْقَيُّومِ وَقَدْ خَابَ مَنْ حَمَلَ ظُلْمًا ﴾^(٦)
وقوله في نفس النشيد :

الله أعلم من أحق بذكره وأشد بأساً للقيام بنصره

(يتنزل الوحي الكريم بأمره) كالغيث يقطر من خلال سحابه^(٧)

ففيه أيضاً إشارة إلى قوله تعالى : ﴿ تَنَزَّلُ الْمَلَائِكَةُ وَالرُّوحُ فِيهَا بِإِذْنِ رَبِّهِمْ مِنْ كُلِّ أَمْرٍ ﴾^(٨) .

وقوله في نشيد (آية البحر) :

(١) محمود غنيم ، في ظلال الثورة ص ١١٢ .

(٢) اللجم (٣) .

(٣) محمود غنيم ، في ظلال الثورة ص ٢٧٠ .

(٤) القلم (١ ، ٢) .

(٥) محمود عبد الحى ، أصداف الشاطئ ، ص ٢٤٢ ، ص ٢٤٣ .

(٦) طه (١١١) .

(٧) محمود عبد الحى ، أصداف الشاطئ ص ٢٤٣ .

(٨) القدر : (٤) .

رب الحياة والنبات والسحاب والمطر
والمنشآت الراسيات في الخضم كالعلم^(١)
إشارة إلى قوله تعالى ﴿ وَلَهُ الْجَوَارِ الْمُنشَآتُ فِي الْبَحْرِ كَالْأَعْلَامِ ﴾^(٢)
وقوله أيضا :

من قبل إبداع الأنام لم يكن شئ سواه
ولم يكن إلا على عبابه عرش الإله^(٣)
إشارة إلى قوله تعالى ﴿ وَكَانَ عَرْشُهُ عَلَى الْمَاءِ ﴾^(٤)
ومن ذلك قول محمد علم الدين في "تشيد بور سعيد" :

إذا الحرب عادت فنحن لها نزلزل في الأرض زلزالها
نحول للخصم أهوالها على كل باغ نصب النقم^(٥)
وهو إشارة إلى قوله تعالى : ﴿ إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا ﴾^(٦)
٢- التضمين الحرفي لآيات القرآن :

ويأتى هذا بتضمين الآية أو جزء منها كما هي أو بتصرف طفيف فيها ، ومن أكثر
الأناشيد التي نجد فيها هذا أناشيد محمود عبد الحى الدينية ، ومنها قوله في "تشيد غار
حراء" :

اقرأ محمد بالفؤاد وبالفم متبلا باسم العلى الأعظم
(من علم الإنسان ما لم يعلم) وهدى العقول فسبحت لجنابه^(٧)

(١) محمود عبد الحى ، أصداف الشاطئ ، ص ٢٥١ .

(٢) الرحمن [٢٥] .

(٣) محمود عبد الحى ، أصداف الشاطئ ، ص ٢٥٣ .

(٤) محمود عبد الحى ، أصداف الشاطئ ص ٢٢٩ .

(٥) محمد علم الدين ، من وحى الثورة ، ص ٢١ .

(٦) الزلزلة [١] .

(٧) محمود عبد الحى ، أصداف الشاطئ ، ص ٢٤٣ .

ففي البيت الثاني تضمين لقول تعالى ﴿ عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ ﴾^(١) .
ويقول أيضا في "تشيد التحية ليوم الضحية" .

إني أرى في المنام أني بأمر مولاي أنبج أبني
فأذن عن الطفل وهو يحني (أفعل أبي اليوم كيف تؤمر)
الله أكبر الله أكبر

(وأسلما) في هدى اليقين (وتله) الشيخ (للجبين)
حتى إذا هم في سكون فديته منعما لتذكر^(٢)
إشارة إلى قوله تعالى : ﴿ فَلَمَّا أَسْلَمَا وَتَلَّهُ لِلْجَبِينِ ﴾^(٣) .

وقوله أيضا في "آية البحر" :

الذرة العملاقة النيران يوم فجرت رسالة الغيث لنا (إذا الجحيم سعرت)
الصورة الأخرى لبأس الماء فيها صورت ويقسم الله بها (إذا البحار سجرت)
هل بعدها من صورة يوحى بصدقها القسم^(٤)

ففيها تضمين لقوله تعالى : ﴿ وَإِذَا الْجَحِيمُ سُعِرَتْ ﴾ ، ﴿ وَإِذَا الْبَحَارُ سُجِّرَتْ ﴾^(٥) .
ويقول رفاة الطهطاوى :

وحسبكم آى (اهبطوا مصرا) فمن يثبط
ومن بذم يخبط فادعوه بالمبتدع^(٦)
فهو تضمين قرآنى من قوله تعالى ﴿ اهْبِطُوا مِصْرًا فَإِنَّ لَكُمْ مَّا سَأَلْتُمْ ﴾^(٧)
ويقول على الجندى في "فرحة وادى النيل بالثورة" :

فاعملوا فالله يجزى العاملين في اتحاد ونظام مخلصين

(١) العلق [٥] .

(٢) محمود عبد الحى ، أصداف الشاطئ ، ص ٢٤٩ .

(٣) الصافات [١٠٣] .

(٤) محمود عبد الحى ، أصداف الشاطئ ، ص ٢٥٢ .

(٥) التكوير [١٢ ، ٦] .

(٦) د ، طه وادى ، ديوان رفاة الطهطاوى ، ص ١٠٦ .

(٧) البقرة [٦١] .

فتح السعد لكم أبوابه (فادخلوها بسلام آمين) (١)

إشارة إلى قوله تعالى : ﴿ ادْخُلُوهَا بِسَلَامٍ ذَلِكَ يَوْمُ الْخُلُودِ ﴾ (٢)

وأغلب التضمين الإشاري أو الحرفي للقرآن في النشيد يأتي به الشاعر ليسيطر على الموقف بأن يكون هو محض وسيط أو مذكر ، ويكون الأمر أو النهي أو الوعد رباني المصدر وبذلك يكون أدعى للاستجابة له ، وأكد في وعوده .

وقد يكون التضمين القرآني سيق بدعوة أخرى بأن تكون مادة موضوع النشيد أو الشعر عامة - دينية أى مصدرها الأساس هو النص القرآني ، وبذلك يجد الشاعر نفسه في مأزق ومهوى حين يجعل قدرته الشعرية أمام قدرة تصوير وعرض النص القرآني العظيم ، لذلك هو يوفر على نفسه هذا الاختبار الصعب لأن هذه "هى خطورة إنشاء نص مواز لنص مقدس عظيم مثل القرآن" فإذا وفق الشاعر قيل له أين هذا النص من جماليات النص القرآني ، وإذا تعثر أثار النقد حيناً أو السخرية أحياناً (٣) وهذا نجده جلياً في نص محمود عبد الحى السابق (نشيد التحية ليوم الضحية) حين عرض فيه لقصة الأضحية .

د- الشخصيات التراثية :

ورود الأعلام التراثية - وبخاصة الشخصيات - في النشيد قد نلاحظ أنه من سماته الرئيسية ، فكثيراً ما نجد النشيد يعوج على ذكر القادة الإسلاميين العظام ، وعصور الحضارة الإسلامية المشرقة ، وهذا شأن متوقع في النشيد الذى يهدف في أول أهدافه إلى استنهاض الهمم ، واستنفار العزائم خاصة إذا كان الحاضر مؤسفاً والعزائم صدمة كما كان حادثاً في فترات الهزيمة والانكسارات النفسية ، لذلك فإن " التذكير " بـ"ماضى المسلمين، وبأسطولهم ،

(١) على الجندي ، ترانيم الليل ، ص ١٦ .

(٢) الحجر [٤٦] .

(٣) د. أنس داود ، أدب الأطفال : في البدء كانت لأشودة ، دار المعارف سنة ١٩٩٣ ، ص ٨٣ .

وبسطوتهم جانب هام يمس الشاعر ويفتح أبواب الأمل أمام الناس^(١) فقد "نظم الشعراء في أبطال العروبة والإسلام واستلهموا بطولاتهم وأمجادهم ليستنهضوا العرب في كل مكان"^(٢) فيقول حافظ إبراهيم مذكرا لنا بعهد عمر بن الخطاب ، وهارون الرشيد ، وبال حضارة التي قامت في بغداد :

ملكنا الأمر فوق الأرض دهرا وخذلنا على الأيام ذكرى
أتى عمر فأنسى عهد كسرى كذلك كان عهد الراشدين
* *

جبينا السحب في عهد الرشيد وبات الناس في عيش رغيد
وطوقت العوارف كل جيد وكان شعارنا رفقا ولينا
* *

سلوا بغداد والإسلام دين أكان لها على الدنيا قرين
رجالاً للحوادث لا تلين وعلم أيد الفتح المبين^(٣)
ورغبة الشاعر في الاستنهاض وإعادة الفترات الزاهية ، والبطولات إلى الشرق تبدت في أول بيت في نشيده السابق :

أعيدوا مجدنا دنيا ودينا وذودوا عن تراث المسلمين
إلى قوله :

فلسنا منهمو والشرق عانى إذا لم يخفه عنت الزمان

ففي "المراحل التي كانت حركة اليقظة القومية تتعرض فيها لبعض النكسات ويسيطر على الأمة فيها إحساس بالضيق والإحباط كان الشعراء لا يكفون عن العودة إلى التراث ، يحاولون أن ينشدوا فيما يعكسه من عصور ازدهار وانتصارات مرت بها هذه الأمة بعض

(١) د. ماهر حسن فهمي ، حركة البعث في الشعر العربي الحديث / مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٦٢ ص ٦١ .

(٢) على الجبلاطي ، الوحدة العربية في الشعر المعاصر ، الدار القومية للطباعة والنشر سنة ١٩٦٣ ص ٢٩ .

(٣) محمود محمد صادق ، من أدب الثورات القومية ، ص ٥٢ .

التسلية عما في واقعها المعاصر من ضعف وتضعف أو يحاولون أن يستنهضوا الهمم التي ران عليها اليأس عن طريق مقارنتهم بين ذلك الماضي المشرق العظيم ، وبين ذلك الحاضر المنطفيء اليأس^(١) " ومن هذه المراحل المنطفئة فترة ما بين الحربين العالميتين فقد "حرص شعراؤنا المعاصرون في فترة ما بين الحربين العالميتين على أن يزودوا الناشئة بسير أسلافنا الأبطال الذين صنعوا تاريخنا المجيد ، بل تاريخ الحضارة الإسلامية ليعثوا فيهم الحمية ويغذوهم بأفويق العزة الإسلامية ، ففي هذه الفترة كان الاستعمار قد استشرى وجثم ظلمه ، ، وافترق الشعراء في البطولات الحديثة مثلهم التي يتخونها أرواداً لهذا الشباب الطامح ، ،^(٢) " ولم يكن اهتمام الشعراء بسير هؤلاء الأبطال العامة وإنما "تسلط الأضواء على بطولاتهم الفذة وشجاعتهم النادرة ، ، واستبسالهم في نصره الحق ، ،^(٣) " وإن كان الأمر لم يقتصر على فترة ما بين الحربين العالميتين وإنما شمل جميع فترات الضعف والانكسار فيأتي استحضار الشخصيات فخراً بالماضي المجيد ، واستنهاضاً للحاضر ، فيقول على الجندى :

نحن أبناء لمن سادوا الورى زينة الدنيا وأرباب الأمم
إقرأ التاريخ واحفظ ما روى عن صلاح الدين أو باتى الهمم^(٤)

ويقول محمود عبد الحى في (نشيد اتحاد الجمهوريات) :

اليوم حققنا الأمل والنصر للشعب اكتمل
وأمس كنا قادة الدنيا وسادة الدول
فانشروا على سمع الورى ذكرى جدونا الأول
وأذكر صلاح الدين في حطين منصور العظم^(٥)

وقوله أيضاً في (نشيد العمال) :

-
- (١) د. على عشرين زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربى المعاصر ، ص ٥١ .
(٢) على الجبلطى ، بطولات إسلامية في الشعر المعاصر ، المجلس الأعلى للثنون الإسلامية ، القاهرة سنة ١٩٦٨ ص ٦١ .
(٣) السابق ، ص ٦٢ .
(٤) على الجندى ، ترانيل الليل ، ص ٣٢ .
(٥) محمود عبد الحى ، أصداف الشاطئ ، ص ٢٣٧ .

آبائي من شادوا الهرما وجدودي من سادوا الأمما
صنعوا التاريخ بما صنعوا وسنمضي بعدهم قُدمما
رمسيس وخوفو أجدادي آثارهمو ملء الوادي
آيات الخلد بأيديهم يتلوها الرائج والغادي^(١)

ويظهر من مثالي على الجندي ومحمود عبد الحي استحضار الفخر الفرعوني والإسلامي كليهما وكأنهما يعلنان أصالة العزة في هذا الوطن ، ووصوب النصر له . وكثيرا ما يكون استحضار الشخصيات التراثية عامل استنهاض للهمم الثبثة ، وجلاء للعزائم الصدئة عن طريق تضخيم المفارقة بين ما كنا عليه من عزة وامتلاك ، وما صرنا إليه من ضعة وانتهاك لذلك « أكثر استخدام شعرائنا لهذه الشخصيات في إطار المفارقة التصويرية لإبراز حدة التناقض بين ماضيها وحاضرنا ^(٢) » . ومن ذلك أيضا قول محمود غنيم في (نشيد الوطن السليب) .

برئنا من تراث ابن الوليد وأمجاد الأبوّة والجدود
إذا زحف المغير على الحدود فلم نفتك به فتك الأسود^(٣)

وبذلك يضع الشعراء العبء على عاتق شبابنا الحاضر ويلزمه بأن يعيد الضوء إلى صفحات الحاضر المظلم ، ليقوم بالدور المسند إليه كما قام به قوادنا وجنودنا في العصور السابقة فكما لبّوا نلبى .

(١) السابق ص ٢٣٨ .

(٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص ١٥٩ .

(٣) محمود غنيم ، الأعمال الكاملة ، لمحمود غنيم ، ص ٧٩٠ .

حيث « إن تاريخ العرب نفسه زاهر بالتضحيات مليء بالتضحيات والانتصارات وإنه تاريخ يفخر به كل عربي ، لذلك رأينا من الكتاب والشعراء من يرددون في أقوالهم أحاديث القوة ، وينظرون خلفهم إلى تاريخ العرب الطويل يستخلصون منه آيات الفخار ويذكرون بها أبناء العروبة ، ويقولون لهم إن الإسلام دعا إلى مقابلة القوة بالقوة ...^(١)» ونلاحظ أن الشعراء يختارون النماذج المشرقة الإيجابية جلية الدلالة على النصر والقوة ، وبذلك « يعكس الماضي في هذه الحالة فترة ملحمة فتكون نماذجها الإيجابية بمثابة المثال الذي يحفز بمجرد رصده إلى الاستلهام والافتداء ...^(٢)» ومن ذلك قول محمود أبي الوفا في نشيد « العروبة » :

فدى لسواء العروبة في الأرض كل الشعوب
فداه منا الدماء فداه منا القلوب
هذا اللواء المجيد نسج الدماء الذكية
من خالد ابن الوليد أو من فتوح أمية^(٣)

ويقول صادق في « نشيد العروبة » :

قم صلاح الدين واشهد مجدنا مجدك الباقي على مر الزمن
قد أتيناك نحى عهدنا نرخص الأرواح في أغلى ثمن
وطن الأوطان أنت يا فلسطين الجدود
عشت للشرق ودمت لن تكونى لليهود^(٤)

فكما كانت للجدود فهي لنا : بجهودنا « وفي هذا النشيد يدعو شاعرنا في حماسة إلى التضحية والفداء وبذل الروح في سبيل الدفاع عن العروبة والإسلام مستلهما روح البطل العربي صلاح الدين الأيوبي الذي سبق وطرد الصليبيين من أرض فلسطين ، وطهر بيت المقدس من رجسهم^(٥)» فالشعراء كانوا يستحضرون من التاريخ « لحظات ومواقف تاريخية

(١) عبد العزيز برهام ، مجموعة المحاضرات للعام الجامعى سنة ٦٦،٦٥ ، مطبعة جامعة الإسكندرية سنة ١٩٦٦ ، ص ١٥ .

(٢) د. محمد فتوح أحمد ، واقع القصيدة العربية ، ص ١٤٧ .

(٣) محمود أبو الوفا ، أناشيد دينية ، ص ٤٦ ، ٤٨ .

(٤) محمود محمد صادق ، ملحمة الحرب المقدمة في تحرير فلسطين ، ص ٥ .

(٥) غانم السعيد محمد علي ، محمود محمد صادق حياته وشعره ، ص ٣١ .

تتشابه مع معطيات عصرهم ، فكان هذا الماضي الزاهر ^(١) لذلك كان من المناسب في نشيد يتحدث عن فلسطين أن يستدعى الشاعر ذكر صلاح الدين على العكس من ذلك ما وجدناه في نشيد « الوطن السليب » لمحمود غنيم حيث يتحدث عن فلسطين فكان من المناسبة الموضوعية أن يكون الاستدعاء التاريخي للشخصية البطولية ذات الذكر الفخرى هنا يخص صلاح الدين ، ولكنه تركه مستدعيا خالد بن الوليد لا أعرف لماذا ؟ :

أثيروها فنحن لها جنود وهم بدل الهشيم لها وقود
تطلع نحونا وطن سليب به وبأهله عبث اليهود
برئنا من تراث ابن الوليد وأمجاد الأبوة والجدود
إذا زحف المغير على الحدود فلم نفتك به فتك الأسود ^(٢)

وبذلك يتضح أن لاستدعاء الشخصيات التراثية شروطا ، منها : أن تكون الشخصية مناسبة للموقف المستدعاة فيه كما تبين من المثال السابق ، وأن تكون « من الأعلام المتوهجة المعروفة حتى عند المثقف العادى فليس فيها ما يحتاج إلى معجم تاريخى حتى يتعرف القارئ عليها ، وهذا يمكن العلم من أداة رسالته الرمزية من ناحية ويجعل القارئ يواصل القراءة دون توقف بحثا عن تعريف العلم للمجهول ... » ^(٣) . ومن شروط الشخصية المستدعاة أن تكون الشخصية ذات دلالة أصيلة على البطولة والنصر والقوة فإن « أول المبررات الفنية لاستخدام أية شخصية تراثية هو استغلال ما تمتلكه هذه الشخصية من قدرات إيحائية قوية ناجمة عما ارتبط بها من دلالات في وجدان المتلقي ووعيه بحيث يكون استدعاء الشخصية ليس لها في وجدان المتلقي أية دلالات من الأساس ، فإنه يختفى المبرر الأول لاستخدامها ^(٤) وإن « كان من أبرز المزالق التي يسقط فيها الشعراء الذين يستخدمون الشخصيات التراثية . خصوصا في البداية ، تكديس الشخصيات وإتقال كاهل القصيدة بمجموعة من أسماء الشخصيات » ^(٥) وهذا ما سبق أن أوضحناه في أناشيد صالح مجدى حيث أنه أثقل بها وطنياته في حين أنها لم تكن بالشخصيات البارزة .

(١) الشحات عمرى أحمد ، التصوير الشعري لمعالم الشخصية المسلمة ، مكتبة عرفات بالقازيق سنة ١٩٩٨ ، ص ٢٩٤ .

(٢) محمود غنيم ، الأعمال الكاملة ، لمحمود غنيم ، ص ٧٩٠ .

(٣) د. على عشرين زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية ، ص ١٢٤ ، ١٢٥ .

(٤) السابق ص ٣٥٣ .

(٥) السابق ، ص ٣٦٣ .

سادسا : ظواهر صرفية ولغوية في النشيد :

من التصرفات الواردة كثيرا في لغة النشيد وبنيتة الصرفية ما نطلق عليه الظواهر الصرفية واللغوية ، وهو معنا إما بالتسهيل ، أو القصر ، أو التسكين :

أ- التسهيل :

تسهيل الهمزات في الأفعال والأسماء هو عمل بلغة الحجاز حيث « يكثر الحجازيون من تسهيل الهمزة في الأفعال فيقولون في سأل ، سال ، يسال ، ويكثر هذا التسهيل عند بعض القراء السبعة للذكر الحكيم إذ يذكر مجاهد في كتابة السبعة تعليقا على ما في الآية الثالثة من سورة البقرة من الهمزة في لفظة (يؤمنون) أن نافعاً قارئ المدينة والحجاز - أحد القراء السبعة - كان يؤثر في رواية ورش تسهيل الهمزة الساكنة في مثل (يؤمنون) ... وكذلك الهمزة المتحركة مثل « لا يؤأخذكم » ... ^(١) ويكثر كذلك التسهيل في الأسماء ويأخذ التسهيل الصور الآتية :

١- « تسهيل الهمزة بحذفها والتعويض عن هذا الحذف بتضعيف الصوت الصامت السابق للهمزة ... ^(٢) » ومن أمثلة ذلك قول شوقي في (نشيد مصر) :

لنا وطن بأنفسنا نقيه وبالدينا العريضة نفتديه
إذا ما سيلت الأرواح فيه بذلناها كأن لم نُعطِ شيئا ^(٣)

وهذا كان مدخلا لنقد العقاد لنشيد شوقي فقال : « وأما سهولة العبارة فقد خلا النشيد من الكلمات المعجمة ، ولكنه نم عن إعنات المقيد المجهود فخففت فيه ثلاث همزات تخفيفا معيبا ، واستعصى الوزن والقافية على صاحبنا حتى صير " سئلت " سيلت ، وتهيا " تهيا ، وشينا شيا ، نعوذ بالله من الشيء ^(٤) » .

ومن ذلك أيضا قول أحمد زكي أبي شادي في (نشيد النيروز) .

فلنهنّ النخيل بابتهاج القرون في احتفاء واعتلاء
كل معنى نبيل رمزه لن يهون بين أهل أمنا

(١) د. شوقي صنيف ، تحريفات العامية للفصحى ، في القواعد والبنيات والحروف والحركات ، دار المعارف سنة ١٩٩٤ ، ص ٤١ .

(٢) د. هويدى شعبان هويدى ، في العربية ولهجاتها دار الثقافة العربية سنة ١٩٩٧ ص ١٧٠ .

(٣) أحمد شوقي ، الشوقيات ، ج ٤ ، ص ١٩٧ .

(٤) عباس العقاد ، المازنى ، الديوان في الأدب والنقد ، ص ٤٩ .

حيث سهلت الهمزة في (فلنهنىء) وعوّض عنها بتشديد الحرف السابق لها (النون) .

٢- «وقد يكتفي بالحذف فقط...»^(١) :

وهذا هو الأكثر وروداً مع التسهيل بحيث يكثر التسهيل بالحذف دون تعويض بأى شكل . ومن ذلك قول رفاعه^(٢) :

فمصر ما أجلسها الكل يهوى وصلها
فإن رنت عين لها نفقاهما بالإصبع

وقوله :

لنا في جيش فرسان لهم عند اللقاشان
وفي الهيجاء عنوان تقيم به صواهلنا

وقوله :

الله أيد نصركم والذكر شرف مصركم
والعدل أذهب إصركم والفضل حالف عصركم
والوقت طاب وأسعدا والعز عاد كما ابتدا

وقوله :

مساقت الرؤوس تَلَذُّ للنفوس
تذهب كل بوس منا وكل حزن

ومنه أيضاً قول صالح مجدى^(٣) :

والزنج باؤا بالوبال لما تعاصوا بالجبال
ولحيهم سار الرجال فتجرعوا كأس الكال
بشهادة تفرى الفؤاد

(١) د. هريدى شعبان هريدى ، في العربية ولهجاتها ، ص ١٧٠٩ .

(٢) د. طه وادى ، ديوان رفاعه الطهاوى ، ص ١٠٥ ، ١٠٩ ، ١١١ ، ٩٣ .

(٣) صالح مجدى ، ديوان صالح مجدى ، ص ٣٩٥ ، ٤١٠ ، ٤٠٣ ، ٢٢٥ .

وقوله :

زمن به أنشأ السعيد في مصره الجيش الجديد
وبه تباشرت العبيد بالنصر والفتح الأجل

وقوله :

فاشهر لنا بين الملا يوم الولادة والولا
بمواسم تسمو على كل المواسم في الظهور

وقوله :

وهذا قصرك العالى بديع الإسم والقال
بدا يزهو بأشكال على نيل العلا الحالى

وقول شوقي :

بنى مصر مكانكم تهيا فهيا مهدوا للملك هيا^(١)

وقوله محمود غنيم في (اغنية عيد العلم) :

اسلمى يا مصر يا سر الوجود ما بناك الله إلا للخلود
ما برا شعبك إلا ليسود أنت مهد الفن منذ القدم^(٢)

وقوله على الجارم في (تشيد التاج) :

يهر العيون الخاشعا تِ جلاله وعلو شان^(٣)

وقول محمود أبي الوفا^(٤) :

ابتدا عهد الرشاد والسداد منذ ولد
انقضى عهد الفساد في البلاد منذ وجد

وقوله في (ليلة القدر) :

(١) أحمد شوقي ، الشوقيات ، ح ٤ ، ص ١٩٧ .

(٢) محمود غنيم ، في ظلال الثورة ، ص ٢٧١ .

(٣) على الجارم ، ديوان على الجارم ، ص ٢٨٨ .

(٤) محمود أبو الوفا ، أناشيد دينية ، ص ٢٩، ٣٨ .

السما فيها تهيت لوفسود الدعوات

فماطرقوا باب السماء

ومن ذلك أيضا قول عبد الله شمس الدين في (نشيد العراق) :

علي أم الطبول شدا دم الأحرار والشهدا

من الطاغى الذى جدا خذوا نار البلاد غدا^(١)

وقول صالح جودت في (دم للشعب) :

قم للشعب وقيل للناس

قيل للعصبر

فوق الجرح وفوق الياس

عاشت مصر^(٢)

٣- (الميل إلى تسهيل صوت الهمزة بقلبه واوا أو ياء ...) :

ومن ذلك قول صالح مجدى :

بمديح من غلام نال ما فوق المرام

منك يا نسل الكرام في المبادى والختام^(٣)

وقول رفاعه :

غروس صعيدنا تسمو صنوف نباته تنمو

وحن لمجده يوم تمناه أو ائلنا^(٤)

وهنا سهل الهمزة من (أوئلنا) وقلبت ياء .

(١) عبد الله شمس الدين ، الله أكبر ، ص ١٢٢ .

(٢) صالح بوات ، ألحان مصرية ، ص ١٧٨ .

(٣) صالح مجدى ، ديوان صالح مجدى ، ص ٤١٥ .

(٤) د. طه وادى ، ديوان رفاعه الطهطاوى ، ص ١٠٨ .

ب- القصر :

وهو «عكس المد ، وقد عرف القصر بحذف الألف في لغة الشحر وعمان ، وضرب اللغويون لذلك مثلاً قولهم (مشا الله) في صيغة (ما شاء الله) بحذف الألف من (ما شا) وحذف الهمزة ، ويسمى اللغويون هذه اللهجة اللخانية ...»^(١) ومن أمثلة القصر بحذف الهمزة قول رفاعه^(٢) :

أدامه رب العـلا أمير عـز وولا
بجاه طه من علا بالعدل جور الفتن

وقوله :

أنتم كرما أنتم نبـلا تحمون الجيرة والنـذلا
فنزال نزل على الأعدا لا ترعوا في الأعدا عهدا

وقوله :

رؤساؤكم هم أسد شـرى كل منهم للمجد شـري
بمزاياهم فرقوا البشرـا فهم الأمرا وهم الأعيان

وقوله عن مصر :

قد حازت منزلة عليـا وبذا دعيت أم الدنيا
وبصيت الموتى والأحيا فاقت مجدا كل البلدان

وقوله فيه أيضا :

وتولي إمرتها الغربـا أعجما كانوا أو عربـا
والحال ينادى واحربـا والفرصة تدرك بالأرملـن

وقوله في مدح إسماعيل :

وطننا تعـززا وبالهنا تحـيزا

(١) د. شوقي صنيف ، تحريفات العامية للفصحى في القواعد والبيئات والحروف والحركات ،

ص ٧٨ .

(٢) د. طه وادى ، ديوان رفاعه الطهطاوى ، ص ٩٦ ، ٩٨ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٤ .

هل غيره تميزا بسهولة الممتنع

ومن ذلك أيضا قول رفاعه (١):

فلتبسطوا كف الدعا لمن علام رفعها

وشملكم قد جمعها بالعز أبهى مجمع

وقوله :

من جدورا العليا وجدا

والحمد لو قباب المنن

وقوله من ذلك أيضا قول صالح مجدى (٢) :

لكنه عنهم عفا بعد القطيعة والجفا

وفؤاده لهم صفا عند الهداية والوفا

وقوله

هموا بما فيه الغنى لكم ولو جلب العنا

واسعوا إلى كسب الثنا في عصرنا عصر الهنا

بالطعن من غير اقتصاد

وقوله :

يا جيش سعيد يا مصرى أبشر بالفتح وبالنصر

من تحت لوا هذا الصدر واشكر في الجهر وفي السر

وقوله :

تفاخر يا أبا العليا بملك تزدهى الأحياء

به في هذه الدنيا سعيد الاسم والطالع

وقوله :

والوف قرون بعد خلّت في حكم سواها ما دخلت

(١) د. طه وادى ، ديوان رفاعه الطهطاوى ، ص ١٠٦ ، ١١٨ .

(٢) صالح مجدى ، ديوان صالح مجدى ، ص ٣٩٨ ، ٣٩٩ ، ٤١٧ ، ٤٢٦ .

وبأسر الغير لها بخلت فمن الأبناء كان السلطان

وقول رامى في (نشيد الجلاء) :

مرت بنا تلك السنون بين الأماني والظنون

حتى انجلي صبح اليقين ومصرُ قرتُ أعينا

رأت رجالا حولها تضامنوا على الولاء والفدا

وأرخصوا من أجلها أرواحهم واستعذبوا طعم اليدى

وحققوا فى ظلها آمال من راحوا ضحايا شهدا

يا من بذلتكم للحمى أركى الدما

إننا رفعنا العلم^(١)

وقول الرافعى في (ربنا إياك ندعو) :

ليس كالمسلم في الخلق أحد ليس خلق اليوم بل خلق الأبد

إنما الاسلام في الصحرا امتهد ليגיע كل مسلم أسد^(٢)

وقول محمود عبد الحى :

دعاك داعى الهدى فهيا واطوى الفلا والزمان طيا

بوركت يوم اللقا مطيا تدنى من الظاعن القصيا^(٣)

وقوله :

نور النبوة فى السما يتألق وفؤاد أحمد للرسالة يخفق

وعلى حراء جلالها يتدفق ومواكب الأملاك ملء شعابه^(٤)

وقول محمود أبى الوفا في (نشيد الصوم)

الصوم دوا الإنسانى من ضعف النفس البشرية

(١) أحمد رامى ، ديوان أحمد رامى ، ص ٢٦١ .

(٢) أبو مازن ، نشيد الكتائب ، ص ٩٤ .

(٣) محمود عبد الحى ، أصداف الشاطئ ، ص ٢٤٦ .

(٤) السابق ص ٢٤٢ .

الصوم يقوى الحيوية ويهيئها للحريه^(١)

وقوله في (أعياد الشباب) :

عيدنا أقبل في وجه الحياه عيدنا أقبل في صدر الربيع

إسمعوه الآن اصغوا لنغده إنه في السمع كاللحن البديع^(٢)

وقول لورا الأسيوطى في (ساهرون) :

نفدى حمى الأرض العزيزة بالدماء

ونخوض هول الموت لا نخشى الردى^(٣)

وقول كمال عبد الحليم في (نشيد العبور) :

كل جسر على القناه لسينا قال للرميل إننا ما نسينا

ما ركعنا وما فقدنا اليقيننا وبأبطالنا رفعنا الجبيننا

راية حرة وفتحنا مبيننا^(٤)

وقول الشاعر في (نشيد الجيش) :

يد الله يا مصر ترعى سماك وفي ساحة الحق يطون ندادك

وما دام جيشك يحمى حماك ستمضى إلى النصر دوما خطاك^(٥)

(١) محمود أبو الوفا ، أناشيد دينية ، ص ٢١ .

(٢) محمود أبو الوفا ، أناشيد وطنية ، ص ٢٠ .

(٣) لورا الأسيوطى ، مرفأ الذكريات ، ص ١٧٤ .

(٤) شريط (أغاني وطنية رقم ٩ من تجميعات فرع السينما بإدارة الشؤون المعنوية التابعة لوزارة الدفاع .

(٥) السابق رقم ٩ .

والأصل فيهما (سماءك ، نداؤك) .

وقول الرافعي في (اسلمى يا مصر) :

أنا مصريّ بنالى من بنى هرم الدهر الذى أعيى الفنا
وقفة الأهرام فيما بيننا لصروف الدهر وقفتى أنا^(١)

وقول عبد الفتاح مصطفى في (صدق وعده) :

قد أحطنا بالعدا واحتسبنا للقد
فأتى النصر وراحت قوة الكفر سدى^(٢)



(١) السابق رقم ١٠ .

(٢) السابق رقم ٩ .

تعليق على ظاهرتي التسهيل والقصر في النشيد :

أكاد أزعم أنه لم يخلُ نشيد عثرت عليه من (التسهيل أو القصر) أو كليهما معاً ، وربما كان ذلك خاصة في موضع القافية لمراعاتها ، وإن لم أره السبب الرئيس . فمن خلال مخالطتي لهذا الشعر شعرت بغاية أخرى يرمى إليها النشيد بكثرة ارتكانه على هاتين الظاهرتين ، ربما كان من بينها التخفيف . وأنا لست مع مبيحي الأمر تماماً دون مسوغات فنية وضوابط كمية استناداً على أنها لهجات صحيحة ، ولست مع الرأي الذي يُعد استخدام التسهيل والقصر عيباً وعجزاً - كما رأى الأستاذ العقاد التسهيل في نشيد شوقي السابق ذكره - إلا إذا كان وروده بكثرة تُشعر بالحصر ، ونحس معها أننا أمام شاعر ألثغ لساناً ويذا في واحدة من أقبح اللثغات التي تقلب الحرف ياءً كما حدث مع التسهيل الذي يُعوّض عنه بالياء .

لذلك أرى أن نقف بين القبول والرد لها تين الظاهرتين موقفاً حذراً بحيث تُقبل إذا كانت مناسبة لظروف النص الفنية والموضوعية . وظروف النصوص التي معنا تستدعي القريب والمشهور والسائر من غير ابتدال ، لذلك فنحن نقبل من الكلمات التي تصرف فيها الشاعر بالتسهيل أو القصر ما اقترب منها من المعجم الشعبي فأحدثت بتسهيلها أو قصرها تعادلاً وتجاوباً - لم يكن متاحاً قبل التسهيل والقصر - مع هذا المعجم الشعبي السائر . من أمثلة ذلك في التسهيل :

(فلنهنّ - شان - ابتدا - كاس - الملا - الفال -) فهذه الكلمات تنطبق على هذه الصورة على السنة العامة وبذلك يكون التسهيل قد قربها منهم دون إخلال بقواعد اللغة ومن خلال إباحات لغوية .

ومن أمثلة ذلك في القصر :

(كرما ، نبلا ، الأمرا ، الغربا ، الهنا ، الدعا ، ورا ، الجفا ، الوفا ، الفدا ، شهدا ، الصحرا ، السما ، دوا ، النداء ، سينا ...) فكما يتضح نرى الكلمات كأنها مأخوذة من المعجم السائر في الحياة اليومية ، مع أنها لم تخالف قواعد العربية ..

أما إذا صنع التسهيل والقصر في الكلمة بعض الصعوبة والانغلاق الدلالي وكانت بدونها أكثر وضوحاً وانفراجاً للدلالة فهذا لا نقبله لبعده عن الهدف ، ومن أمثلة ذلك في التسهيل :

(الياس ، سُيلت ، بوس ، شَيّا ، أنشّا ، أوائلنا) فلا يخفى ما بهذه الكلمات من صعوبة كانت في غنى عنها بدون التسهيل وكانت أيسر في الإدراك قبل تسهيل الهمزات بها وهي (اليأس ، سُئلت ، بؤس ، شَيْئًا ، أنشأ ، أوائلنا) .

ومن أمثلة ذلك في القصر :

(ولا ، الأعدا ، الأحيا ، الثنا ، العنا ، الأبناء ...) فلا شك في أن هذه الكلمات تجللت ببعض الغموض بإجراء القصر فيها ، وأنها كانت أوضح بدونه ، فليس من اليسير أن يدرك المتلقي أنها تعنى (ولا ء ، الأعداء ، الأحياء ، الثناء ، العناء ، الأبناء) . فلا تكاد تفضى كلمات (الأعدا ، الأحياء ، الأبناء) خاصة بمدلولها وإذا قدرنا أن الأصل في هذه النصوص أن تكون مغناة ومسموعة وليست مقروءة فلن يكون الأمر على قدر كبير من الوضوح . لذلك فنحن نقبل من الظاهرتين ما يحقق لنا التيسير والقرب من لسان السواد الأعظم من الناس .

ح- التسكين :

حذف العلامة الإعرابية من آخر الكلمة ، والوقوف عليها بالتسكين من الظواهر المتكررة في النشيد ، ، وهناك آراء ترى ، « تسكين حركة الإعراب للتخفيف ظاهرة تميمية ، وقد نقلها الفراء عن أبي عمرو بن العلاء ، ولها شواهد عدة في القراءات ، والمنثور من كلام العرب والشعراء^(١) » ثم يعلل ذلك قائلا : « أرى ... أن ظاهرة حذف الحركات تتلاءم وتميم البدوية ، حيث إنهم يميلون إلى السرعة في النطق الذى ينتهى إلى الاقتصاد في الجهد العضلي ، ولا شك أن حذف الحركات فيه تيسير واقتصاد هو ما يهدف إليه البدوى^(٢) » ويأتى طرح الحركة الإعرابية « على ضربين أولهما حذفت فيه الحركة الإعرابية وجئ مكانها بالسكون ...^(٣) » وهذا الضرب هو الموجود معنا بحيث تُحذف حركة الإعراب ، ويُعتاض عنها بالسكون فيقول أبو الوفا عن رحلة الاسراء :

واها لها من رحلة قد انتجت دنيا ودين^(٤)

(١) د. أحمد علم الدين الجندى ، اللهجات العربية في التراث (القسم الأول) في النظامين الصوتي والصرفي ، الدار العربية للكتاب سنة ١٩٨٣ ، ص ٢٤٥ .

(٢) السابق ص ٢٤٦ .

(٣) د. محمد حماسة عبد اللطيف ، الضرورة الشعرية في النحو العربي ، ص ٣٩٠ .

(٤) محمود أبو الوفا ، أناشيد دينية ص ٣٧ .

والأصل فيها (دينا) بالنصب على أنها معطوف يأخذ حكم المعطوف عليه (دنيا) وهي مفعول به وقول على الجارم في (نشيد المعلمين) :

عاش رب المكرمت والأيدى السابغات يُفتدى بالمهجات
المليك المليك حبه ملء قلوب المخلصين^(١)

فالمليك الأولي مسكونة وحقها الرفع أما الثانية فهي في موقف التقفية بناء على أن الشطرة هي وحدة بناء النشيد فالتقفة تكون آخره كما هي في نهاية البيت مع القصيد مثلاً .

ويقول رامى في (دعاة الحق) :

اليوم فجر وغدا صبح مبين وهدى
إنا وأهلينا فدا يا مصر روحاً وبدن^(٢)

فكلمة (بدن) حذفت منها علامة النصب ووقف عليها بالسكون .

ويقول محمود صادق في (ملحمة الحرب المقدسة في تحرير فلسطين) :

أشرقوا في الأفق نوراً ولهباً واملأوا الكون بآيات العجب
.....

طبقوا الآفاق شأن الخالدين واملأوا الدنيا دويماً ورنين^(٣)

فالوقوف على كلمتي (لهب ، رنين) كان يجب أن يكون بالمد (لهبا ، رنينا) فكلتاهما معطوفتان منصوبتان .

ويقول محمد البرعى في (كتائب الجنود) :

هذه مصر فحيوا مصرنا واهتفوا إنا عقدنا عزمنا
أن نحيل الأرض ناراً ولهباً تحت أقدام العدو المغتصب^(٤)

وقول كمال عبد الحليم في (دع سمائي) :

(١) على الجارم ، ديوان على الجارم ، ص ٢٩٧ .

(٢) أحمد رامى ، ديوان رامى ، ص ٢٥٩ .

(٣) محمود محمد صادق ، ملحمة الحرب المقدسة في تحرير فلسطين ، ص ٤ .

(٤) محمد البرعى ، الأعمال الكاملة لمحمد البرعى ، ص ٢٥٢ .

أنا شعب وفدائى وثورة دم يصنع للإنسان فجبره
ترتوى أرضى به من كل قطره وستبقى مصر حرة مصر حرة^(١)

وهنا لم يقع التسكين في حرف الروى بل تخللت الكلمة المسكنة قلب الشطرة الثانية .

ويقول أحمد نجيب في (صيحة التحرير) :

أيها المصري هيا نبعث الماضي فتيا
وابذل الروح لتحيا خالدا حرا أبيا
بالاتحاد تحيا البلاد
والنظام دين الكرام
والعمل يحيى الأمل

الاتحاد النظام العمل^(٢)

فالشاعر وقف بالسكون على الكلمات التي تحمل شعار الثورة بدون مسوغ مما قد يشعرونا
بعامية الأداء خاصة في قوله :

الاتحاد النظام العمل

دون استخدام أى رابط لغوى بين الكلمات الثلاثة .

وكثيراً ما يُوقع التسكين في الخلط لأن الإعراب آمن أداة لإيصال المعنى المراد وهذا ما
حدث في نشيد محمود صادق حيث قال :

« غرامك يا مصر لو تعلمين قصارى شعورى دنيا ودين

قصارى شعورى معناها غاية شعورى ونهاية شعورى ... ولكن ما هو إعراب (دنيا ودين) ؟ أهى مرفوعة ؟ لا . أهى مجرورة ؟ لا . إذن هى منصوبة ولا وجه لنصبها إلا
على التمييز ، فهل تصلح تمييزاً أولاً ؟ يشترط في التمييز أن يكون دافعا لإبهام ، والشعور
هنا جنس مبهم ، يحتاج إلى تمام يفسر معناه كالحب أو الكره أو الغضب ... ولكن (الدنيا)
ليست من أنواع الشعور فلا تصلح لرفع الإبهام عنه وتفسيره ، إلا إذا صح أن يقال : غرامك
يا مصر غاية شعورى قمحا وبنا وسكراً ، أو أنهاراً وجبالاً ، وحيوانات وسماء وأرضاً وهذا

(١) مختارات الإذاعة المصرية ، الشعر في المعركة ، ص ٨٨ ، ٨٩ .

(٢) أحمد نجيب ، ديوان أحمد نجيب للأطفال والناشئين ، ص ٢٣٦ .

كلام فاسد لا معنى له ، ثم إن الدين ليس شعورا بل هو عقيدة وعمل ، فهو كذلك لا يصلح للتمييز هنا ، وإذا صلح فأى مسلم يتجراً على أن يعتقد أن غاية الشعور ونهايته من الدين الإسلامى غرام مصر ؟ إذا اعتقد المسلم هذا ، ونادى به فهو زائغ العقيدة ، يكون النشيد القومى ضلالة يجب محوها ، ويحرم على جميع المسلمين أن يقبلوه ، وإذا أريد من (دنيا ودين) الحياة الدنيا ، والحياة الآخرة كان هذا أقبح وأسخف ، وأى مسلم يتجراً على أن يقول إن غرام مصر غاية شعوره من الحياة الآخرة ^(١) » ومن الجلى أن الشاعر بنى اعتراضه ونقده على احتمال وفرض لا مكان له وهو أعراب (دنيا) تميزا ؛ لأنها ظرف زمان منصوب وهذا ما اكتشفه الناقد في النهاية ، وبذلك يكون المعنى « أن حب مصر هو غاية شعوره في الدنيا والآخرة » ويكون الأمر من المبالغات فقط التى كثيرا ما ينزع إليها الشعر .

ويقول مأمون الشناوى في (نشيد الوادى) :

عاشت مصر حره والسودان دامت أرض وادى النيل أمان

اعملوا تتولوا واهتفوا وقولوا :

السودان لمصر ومصر للسودان ^(٢)

« هذا النشيد وقف على بعض كلماته بالسكون جريا على غير القواعد المتبعة في اللغة الفصحى ... وإنى أؤثر أن لو خلا النشيد من هذا العيب ، مادام ناظمه قد اختار اللغة الفصحى لغة لنشيده ؛ لأن الوقف بالسكون مما يشين اللغة ، ويذهب بجمالها وبهجتها ، ويضع من قدرها ، وإذ ينزل إلى مستوى اللغة العامية ^(٣) » ، حيث « تهمل العامية المصرية الإعراب ، وهو تغيير الحركات في أواخر الأسماء والأفعال المعربة ، وهو من أهم خصائص الفصحى إذ يقف المتكلمون بالعامية على أواخر الكلمات بالسكون ، ولم تعرف بذلك قبيلة من قبائل العرب قديما ، وإنما ند ذلك على ألسنة بعض الشعراء أحيانا لضرورة الشعر ... ^(٤) » وقد نسب هذا التسكين المتوالى على أواخر الكلمات في وقوع الخلط عند

(١) س . ط كلية الآداب ، أغلاط نحوية ولغوية في نشيد محمود صادق ، الرسالة القديمة سنة ١٩٣٦ العدد

١٦٧ ، ص ١٥١٨ . .

(٢) محمد عبد الوهاب ، شريط (حياتي أنت ، دعاء الشرق) صوت الفن .

(٣) أحمد أحمد بدوى ، شعر الثورة في الميزان ، ح ١ ، ١٩٣ .

(٤) د. شوقي صنيف ، تحريفات العامية للفصحى في القواعد والبيئات والحروف الحركات ، ص ١١ .

أدائه غناءً فكان الصوت الفردي يؤدي بالفصحى ثم تتبعه الجوقة بالعامية في الجزء المتكرر :

السودان لمصر ومصر للسودان

فكان يؤدي بهذه الطريقة :

السودان لمصر ومصر للسودان

ولا شك أن كثرة التسكين كانت هي المزلق الذي سحبها اقتراباً من طبيعة الأداء العامي . وينفى د. شوقي صنيف أن يكون طرح الحركة الإعرابية لغة من لغات العرب فيقول : « المشهور أن أبا عمرو بن العلاء أحد قراء الذكر الحكيم حكى عن قبيلته تميم أنها تجيز حذف الحركة الإعرابية أحياناً وفي رأينا أنها لم تكن تجيز ذلك مطلقاً ، إنما كانت تجيزه فيما توالى فيه الحركات تخفيفاً كما تشهد بذلك قراءات أبي عمرو المنتمى إليها ... »^(١) ويقول : « ومما لا يختلف فيه اثنان أن الإعراب كان - ولا يزال - جزءاً لا يتجزأ من النطق بالعربية سواء في القرآن العظيم أو في الحديث النبوي أو في الشعر أو في كلام البلغاء و الخطباء ... وروى أن قبائل ربعة كانت تقف بالسكون على المفعول به ، وأرى أن ذلك إنما كان في الحديث اليومي أما شعراؤها فكانوا مثل بقية شعراء العربية ينصبون المفعول به^(٢) » وبذلك يظهر جلياً أن التسكين أو طرح الحركة الإعرابية وإحلال السكون محلها ليس من الفصحى في شيء إلا إن عرض على سبيل الضرورة الشعرية ، أما أن يكون ظاهرة ويُلْتَجَأ إليه استيساراً فإن الشاعر بذلك يختار أمانة القواعد اللغوية الفصيحة وتتسرب إليها بعض خصائص العامية .



(١) السابق ، ص ١٢ .

(٢) السابق ، ص ١٢ .

سابعاً : التكرار :

ولنا وقفة أكثر طولا مع هذه الظاهرة لكثرة تسيارها في النشيد ، ويتضح من إصرار هذا الأسلوب على التواجد في هذه النصوص أنه يرمى إلى قيم فنية . والتكرار هو « إعادة الشيء المكرر بنصه في سياق واحد لغرض يستدعي إعادته ، وفي مقام يستدعي هذه الإعادة ، وهذا يعني أن وحدة الألفاظ ، ووحدة المعاني ، ووحدة السياق ووحدة المقام شرط التكرار فإذا تغيرت العبارة فلا تكرار ، وإذا تغير السياق فلا تكرار ، وإذا تغير المقام فلا تكرار ، وكذا إذا اختلفت الألفاظ اختلافاً طفيفاً أو يسيراً كما يقول بعض الباحثين ، فلا يعد هذا تكراراً لأن اختلاف الألفاظ الواحدة في النظم يؤدي إلى اختلاف المعنى فمن الأولى أن يؤدي اختلاف الألفاظ إلى اختلاف المعاني ، بعبارة أخرى : لا يكون المفهوم من عبارة هو المفهوم من عبارة أخرى ... »^(١) فلا يوجد تكرار مطلق ؛ لأنه لم يحمل معنى زائداً ستكون له دلالة نفسية مختلفة ، فالكلمة المكررة - في الغالب - تحمل انفعالا زائداً ومصعداً . و« تكرار اللفظ المفرد له صورة هي أن يذكر اللفظ مرتين أو أكثر دون فاصل بينهما يؤدي إلى تنوع الغرض المقصود من إعادة ذكر اللفظ كما في قوله تعالى (والسابقون السابقون) وقوله : (إلا سلاماً سلاماً) وقوله تعالى (هيهات هيهات لما توعدون) .. »^(٢) ومن أبرز ما يخلعه التكرار على البناء الشعري أنه يساعد « على نوع من الترجيع النغمي والتوازن الموسيقي الواضح »^(٣) ومسألة التطابق المطلق غير مسلم بها « ... وحتى حين نسلم بإمكانية التكرار المطلق - وهو إمكانية نظرية أكثر منها واقعية بحكم أنه حتى في ظل التطابق الكامل بين مقطعين في النص نراهما يختلفان من حيث موقعهما في الكل الفني ثم من حيث علاقتهما به ، ثم من حيث الوظيفة إلخ - فإن التمايز يظل موجوداً في شكل تلك التعددية الصماء التي تحظى بإمكانية بنائية نشطة ... »^(٤) ، وأسلوب التكرار « ... يوحي بشكل أولى بسيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره ومن ثم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى ، وقد عرفت القصيدة العربية منذ أقدم عصورها هذه الوسيلة الإيجابية »^(٥) وبذلك نستنتج أن « أبسط قاعدة نستطيع أن نصوغها بالاستقراء ، ونستفيد منها هي أن التكرار

(١) د. سعيد عبد العظيم ، التكرار المنظم بين القرآن الكريم والشعر العربي بحث في صحيفة دار العلوم العدد ١١ يونيو سنة ١٩٩٠ ، ص ٦-٧ .

(٢) السابق ص ٨ .

(٣) د. محمد أبو موسى ، خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمائل علم المعان ، مكتبة وهبه سنة ١٩٨٢ ، ص ٢٣٢ .

(٤) يورى لوتمان، تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة ، د. محمد فتوح احمد ، ص ٦٥ .

(٥) السابق ص ٦٥ .

في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها وهذا هو القانون الأول البسيط الذي يلمسه كامنا في كل تكرار يخطر على البال ، فالتكرار يسلط الضوء في نقطة حساسه في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها ، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه ^(١) « وهذا يجعلنا نبحث وراء الدلالة البلاغية للتكرار .

١- المعانى البلاغية للتكرار :

لا يوجد تكرار مطلق - كما سبق أن أوضحت - فالعنصر المكرر يضيف إلى سابقه دلالات فنية وبلاغية نستشفها من الحالة النفسية المرتبطة بهذا التكرار . ومن هذه المعانى البلاغية :

أ- الفخر :

وكثيرا ما يتجسد هذا المعنى البلاغى من خلال الضمائر الذاتية الفردية والجماعية (أنا ، نحن) ، فيقول رفاعه :

نحن البهاليل في المعارك نحن الصناديد في المهالك

.....

نحن ليوث الشرى كماء نحن لأوطننا حماة

ونحن بين الورى سراة بنورها يهتدى الوجود^(٢)

فالضمير (نحن) يجسد لنا المعنى النفسى للشاعر من وراء تكراره ، وهو الفخر الذى يحمل في ذات الوقت طابع التحدى باعث الاختبار الذى هو محك الفخر والزهو . ومنه قول رامى في (نشيد الجلاء) :

نحن الألى نحمى الديار نحن الألى نرعى الجوار

وكل من عادى وجار ذاق الردى من بأسنا^(٣)

فالشاعر يفخر على لسان المصريين بتكرار الضمير الجمعى (نحن) ، ويستعظم ما يقومون به من دور في حماية الوطن بتكرار الاسم الموصول (الألى) .

ويقول أحمد مخيمر فى (نشيد الجيش) :

أنا صوت الشعب وغضبه أنا درع الشعب وقبضته

(١) د. نازك الملائكة ، قضايا الشعر، ص ٢٣٤٠ .

(٢) د. طه وادى ، ديوان رفاعه الطهطاوى ، ص ١٩ .

(٣) أحمد رامى ، ديوان أحمد رامى ، ص ٢٦٠ .

وأنا في الزحف طليعتَه صفا صفا وهو يضارب

من أجل بلادي سأحارب^(١)

فالشاعر يفخر ، وفي نفس الوقت نشعر أن ذاته لن يتحقق وجودها الحقيقي إلا بعد ما يتحقق ما يتعلق بها من دور يتمثل في خبر الضمير (أنا) في كل مرة . وكذلك يقول صالح جودت في (الشهيد) :

أنا صوت من ربي الجنة يا مصر ينادي

أنا سيف بدد الله به شمل الأعداى

أنا مَنْ أنكرت أن نحيا على الأرض عبيدا

وأنا مَنْ كنت في معركة النصر نشيدا^(٢)

فالشاعر يفخر على لسان الشهيد بأنه كسر عمره فدأ لوطنه ، ويزيد الفخر بزيادة استعظام العمل كما في (أنا مَنْ) بتكرار الاسم الموصول مَنْ . ويقول محمود أبو الوفا في (الفداء) :

أنا الفداء للوطن أنا الفداء

أنا له عند المحن أنا الدعاء

أنا له يوم النداء صدى النداء

أنا له يوم الفداء أنا الفداء^(٣)

فتكرار ضمير الذات (أنا) يوحى بالفخر والثقة بقدراته الأنوية التي بعثته للتحدى في مواقف الشدة (المحن ، النداء ، الفداء) فكرر الجملة الاسمية (أنا له) ثلاث مرات . ويقول محمد الأسمر في (نشيد الأسطول الحربي) فخرا ببسالة المصريين في كل موقف :

نحن جند النيل أبطال البحار وبنو الأمواج في كل زمن

* * *

نحن فوق البحر والبر أسود إن دعا الداعي وندائنا الجدود

(١) أحمد مخيمر ، الغابة المنسية ، ص ١٥٣ .

(٢) صالح جودت ، أغنيات على النيل ، ص ٣٣ .

(٣) محمود أبو الوفا ، أناشيد وطنية ، ص ٤٤ .

نحن يوم السلم في البحر منارٌ وغداة الروح فوق الموج نارٌ
نحن إخوانٌ عهد وجوارٌ وعلى الباغين هولٌ ودمارٌ^(١)
ويقول محمود غنيم في (النشيد الوطني) :

ها هنا المجد حبا وتربي .. ها هنا

لمن السبق لمن ؟ فضله إلا لنا^(٢)

فالشاعر يؤكد ويفخر بالسبق الحضاري لمصر وأنها مهد المجد ومرتعته ، ثم يتحدى في البيت الثاني من يحاول ادعاء نسبة الفضل لغير مصر .

ويقول على الجارم في (نشيد المعلمين) مزجاً فخره بالملك بالادعاء له :

عاش فاروق أما نا ورجاء - عاش عاش - رافع العلم ومحبي الأمل

بلغت مصر به أوج السماء - عاش عاش - وغدت سيدة في الدول

عاش رب المكرومات - والأيدى السابغات - يفتدى بالمهجمات^(٣)

ووضع الشاعر لجملة (عاش عاش) كجملة اعتراضية يدل على أنها ليست أصيلة في صوته الفردي ، وإنما أراد بها تجسيذا صوتيا لهتاف الشعب خلفه . ولكن الإكثار من التكرار في بداية كل بيت يوحى بأن الشاعر اتخذ الكلمة تكأة يسند عليها بناء بيت جديد ، لأن : « ... أبسط ألوان التكرار تكرار كلمة واحدة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية في قصيدة ، وهو لون شائع في شعرنا المعاصر ، ينكئ إليه أحيانا صغار الشعراء في محاولتهم تهيئة الجو الموسيقي لقصائدهم الرديئة حتى كثرت القصائد التي يبدأ كل بيت فيها بألفاظ مثل « أنت » و « تعالى » و « هنا » ونحوها ولا ترتفع نماذج هذا اللون من التكرار إلى مرتبة الأصالة والجمال إلا على يدى شاعر موهوب يدرك أن المعول في مثله لا على التكرار نفسه وإنما على ما بعد الكلمة المكررة ، فإن كان مبتذلاً رديئاً سقطت ...^(٤) » وهذا ما وقع فيه (نشيد العمال) لعلى الجندي :

نحن أبناء العمل في ميادين الحياة

(١) محمد الأسمر ، ديوان الأسمر ، ص ١٣٤ .

(٢) محمود غنيم ، في ظلال الثورة ، ص ٣٠٨ .

(٣) على الجارم ، ديوان على الجارم ، ص ٢٩٧ .

(٤) د. نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص ٢٢٩ .

نحن للسعى خلقتنا والذي يسعى ينال
نحن بالجد رزقنا إنما الدنيا نضال
نحن أحرار الرجال نحن أبناء العمل
نحن للحرب عتاد نحن للسلم دعاء
نحن للشعب عماد نحن للمال قوام
نحن للعيش نظام نحن لأبناء العمل^(١)
وكذلك (نشيد الجندية) لمحمد الأسمر :

نحن الجنود إن دعا الداعي نهضنا للوطن

* * *

نحن بنو الوادي الذي عودنا أن نحصد

نحن الندى نحن الردى في سلمنا وحرينا

* * *

نحن الجنود المخلصون (م) للمليك والوطن^(٢)

فكما يتضح من المثالين نرى أنهما اتخذتا كلمة (نحن) مقدمة يفتتحان بها كل بيت ، بل كل شطرة كما في نص على الجندي ، ولا نجد أن ما يتصل بالضمير نحن من معاني في كل بيت يوشيهما بالجدة والفنية وإنما نشعر أنها أثقلت النصين على مستوى التلقى ، وأفرغتهما على مستوى المعنى والدلالة .

ويفخر الرافعي والشعب معه بببوتهم لمصر فيقول في (النشيد الوطني المصري) :

نحن بنو مصر بنو نهر الغمام بنو أبي الدهر بنو أم الزمن

بنو العلوم والفنون من قديم أيام لم تثبت لدولة قدم

فهذا النص اكتسب فيه العنصر المكرر فنية من المعاني المتعلقة به في كل مرة تكرر فيها ، بحيث أثبت للمصريين في كل مرة صفة جديدة تستوجب الزهو والفخر ، فهم (بنو مصر بنو نهر الغمام) وهي صفة الأصالة والكرم على اعتبار أن صفة الغمام تقتزن بالغيث والجود . وهم (بنو أبي الدهر ، وأم الزمن) وهي تمنحهم صفة الصمود حتى أمام

(١) على الجندي ، ترانيم الليل ، ص ٦٤ .

(٢) محمد الأسمر ، ديوان الأسمر ، ص ١٣٢ ، ١٣٣ .

الدهر والزمن فبالتالى هم أكثر صمودا مع غيرهما مهما كان عدداً ذا قدرة . وهم (بنو العلوم والفنون من قدم) وهذه صفة التأصيل الحضارى فيهم .

فالوحدة الأساس فى تكوين الفكرة هى (بنو) ولكن تكرارها لم يفقدها بريق دلالتها ، وإنما أضاف إليها معان جديدة طبعتها فى كل مرة بطابع الجدة والقشابة .

ب- الحث والاستنهاض :

كثيراً ما يأتى التكرار بدعوة الحث والاستنهاض للعزائم ، واستنفار الهمم . ومن ذلك قول أحمد زكى أبى شادى فى (نشيد النيل) :

حى باسم النيل آمالَ الزمانِ حى فيه المجد موفور الضمانِ
حى شعباً عمره كالحدثانِ دائمُ التجديد ، حى غير فانٍ
* * *

حى هذا المنقذ المعبود من عشرات لقرون لم تكن
غير سفر من تحيات الزمنِ
حى هذا الكوثر الشاكي الخريز حى وردى الحياة المستثيرة^(١)

فالشاعر يحث على مقدمة التحية للنيل المنقذ للوطن دائماً ولهذا الوطن الصامد أمام المحن ، وألاحظ أن الحث على التحية هنا تكون الاستجابة له من نوع خاص لأن مادة (التحية) من مادة (الحياة) وكأنه هنا يطالبهم أن تكون تحيتهم لها أن يقدموا لها الحياة : حياتهم بالفداء ، وحياتها بالكفاء والمجد الواصب .

ويستنهض الشاعر صالح جودت الرئيس عبد الناصر حين أقعدته النكسة فيقول :

قم واسمعها من أعماقي فأنا الشعب
ابق فأنت السد الواقى لمنى الشعب
ابق فأنت الأمل الباقي لغد الشعب
* * *

قم إنا جففنا الدمعاً وتبس منا
قم إنا أرهقنا السمعاً وتعلمنا
قم إنا وحدنا الجمعاً وتقدمنا

(١) أحمد زكى أبو شادى ، مصرىات المطبعة السلفية سنة ١٩٢٤ ، ص ١٧ .

* * *

قم للشعب وبدد ياسة واذكر غده واطرح أمسه
قم وادفنا بعد النكة وارفع هامة هذا الشعب

* * *

قم للشعب وقل للناس قل للعصر
فوق الجرح وفوق الياس عاشت مصر

* * *

قم إنا أعدنا العدة قم إنا أعلننا الوحدة^(١)

فالشاعر استخدم الفعل الاستنهاضي (قم) ، والفعل (ابق) مكرين وكأنه استفزاز ، ودعوة للاستجابة للإقالة ، ونلاحظ شيئاً آخر يرتبط بالفعلين (قم ، ابق) يتجسد بداية في كلمة ظاهرة وهي (الشعب) . ولو حاولنا النظر مستفرغين ما بين الكلمتين (قم ... الشعب ، ابق ... الشعب) نلاحظ أن الشاعر قصد أن يبدأ بالفعل الطلبي ثم ينتهي بكلمة (الشعب) وكأن هذا الأمر الطلبي هو رغبة الشعب كله ، أو أن الطلب يأتي في البداية ثم ينتهي بتوقيع الشعب بعده و حل محل الكلمة الظاهرة (الشعب) بعد ذلك الضمير المتصل (نا) في (إنا) للإحياء بنفس المعنى لأنه عائد عليها .

ويقول فوزى العنتيل في (نشيد المعركة) :

أيها الفجر أيقظ الحالمينا أيها الشعب حطم الظالمينا

* * *

أيها الشعب حطم الأغلالا ذاب ليل القيود والظلم زالا

* * *

أيها الشعب أنت ظلة نار أنت كالحاصف العتي اشتعالا

أيها الشعب أنت روح من الله فأقدم وعائق الأهوال^(٢)

فالشاعر يكرر في الأبيات أسلوب النداء (أيها الشعب) استنهاضاً له ولعزيمته ضد العدو ، وفي ذات الوقت نشعر أنه يلزم الشعب بمهمة الخلاص وحده ويكرر النداء ليحيط به وبأسماعه ولا يسمح له بفرصة إغفلات من هذه التبعة .

(١) صالح جودت ، ألحان مصرية ، ص ١٧٧ .

(٢) فوزى العنتيل ، الأعمال الكاملة لفوزى العنتيل ، ص ٢٢٦ ، ٢٢٧ .

ويقول الرافعي :

حماة الحمى يا حماة الحمى هلموا هلموا لمجد الزمن

فقد صرخت في العروق الدما نموت نموت ويحيا الوطن^(١)

فالشاعر يستحثهم مرة بالنداء ، ومرة باستخدام اسم فعل الأمر (هلم) ، وقد جعلهم الشاعر حماة للحمى قبل أن يقوموا بواجب الحماية والمنعة ، وهذا له أثره الاستهياضي في نفوس الشعب ، ويدل على ثقة الشاعر بقدراتهم وكأن مطلبه تحصيل حاصل . وتكراره للفعل (نموت) يؤكد الإخلاص في الافتداء ، ويصور عملية الهتافات الشعبية .

ويحث صالح جودت على التعاون في (نشيد التعاون) فيقول:

بنى الحمى تعاونوا قوموا ولا تهانونوا

تعاونوا تعاونوا

بنى الحمى تعاونوا طول المدى على السلاح والكفاح والفدا

* * * *

تعاونوا نبين الغدا تعاونوا نُقِن العدا^(٢)

وقد جعل الشاعر بناء الغد ، وإفناء الأعداء نتيجة وهلية للتعاون مع أن التعاون خطوة أولى يتبعها إعداد وجهاد ولكنه جعل هذه النتيجة رهناً بتحقيق التعاون وحده وهذا أبلغ في توقيع الاستجابة الشعبية لهذه الدعوة التعاونية .

ويقول الرافعي في (ربنا إياك ندعو) :

يا شباب العزمات المبرمة عرفوا الكون العلا والمكرمة

عرفوا الكون الهدى والمرحمه عرفوا الكون النفوس المسلمة^(٣)

فالشاعر يحث الشباب على الدعوة الإسلامية ليس للعرب فحسب ، وإنما للكون كله استشف معنى آخر خلفاً من الجملة المكررة وهو الإلحاح على نسبة صفة الجهل للكون بالمسلمين وأخلاقهم في حين الشدة ، وحين الرحمة ، وهذا يُصعّب مهمة الشباب ؛ لذا هم بحاجة إلى استنهاض دائم ، ويؤدي هذه الديمة الاستهياضية أسلوب التكرار في النشيد الاستهياضي.

(١) محمود محمد صادق ، من أدب الثورات الخومية ، ص ٥٣ .

(٢) صالح جودت ، أغنيات على النيل ، ص ١١١ .

(٣) أبو مازن ، نشيد الكتائب ، ص ٩٤ .

ويقول أيضا في نفس النشيد السابق :

في ضميري دائما صوت النبي أمرا جاهدا وكابدا واتعب
صائحا غالب وطالب واد أب صارخا كن أبدا حرا أبي
كن سواء ما اختفى وما علن كن قويا بالضمير والبدن
كن عزيزا بالعشير والوطن كن عظيما في الشعوب والزمن^(١)

وكان المراد ليس الكينونة الفيزيائية بأن يشغل حيزا من الفراغ ، وإنما هي كينونة من شروطها (الحرية ، السواء ، القوة ، العزة ، العظمة) وكان من تتزع منه هذه الصفات تتزع منه الكينونة الحققة .

وقد يصل الحزب والحث إلى درجة التحريض على الكفاح والقتال كما في قول محمود عبد الحى في (نشيد الحرس الوطنى) :

شباب البلاد الكفاح الكفاح وأسد العرين السلاح السلاح
وهبوا بنى مصر فالفجر لاح وهيا ابذلوا الروح بذل السماح^(٢)
ح- إبراز الحب واستملاح اللفظ :

بأن يكون اللفظ المكرر يبعث في النفس استطيابا وارتيافا يجعله يكرر هذه اللفظة أو الجملة لتمديد الشعور . ومن ذلك قول فوزى العنتيل :

هتف الأفق للصباح الجديد فأريقى أنغامه في نشيدى
شب في لحنه الغنى وقودى فأعيدى هذا النشيد أعيدى^(٣)
ومن ذلك قول الرافعى في (النشيد الوطنى المصرى) :

يا شباب العزمات المبرمة عرفوا الكون العلا والمكرمة
عرفوا الكون الهدى والمرحمه عرفوا الكون النفوس المسلمة^(٤)
فالشاعر يصور حب مصر ، ويكرر خطابها مبرزاً ذلك الحب .
ومن ذلك قول محمود عبد الحى في (نشيد الأم) :

أنت أنشودة قلبي شنفت سمع الوجود

(١) السابق ، ص ٩٤-٩٥ .

(٢) محمود عبد الحى ، أصداف الشاطئ ، ص ٢٣١ .

(٣) فوزى العنتيل ، الأعمال الكاملة لفوزى العنتيل ، ص ٢٢٤ .

(٤) مصطفى صادق الرافعى ، النشيد الوطنى المصرى ، ص ١٨ .

أنتِ أغرودة حبي رجعت صوت الخلود

* * *

أنتِ في كل مكان ظل عطف وحنان

أنتِ في كل زمان نبغ خير وأمان^(١)

د - التهديد والوعيد :

وقد يلمح التكرار إلى معنى التهديد والوعيد وكثيرا ما يأتي ذلك مع العدو الطاغى من ذلك قول صالح جودت في (أنشودة المعركة القادمة) :

إرجعوا أيها الطغاة أطرخوا .. شعبنا زحف

* * *

إرجعوا أيها الطغاة أن أنرفع الجباه

* * *

إرجعوا أيها الطغاة لن تمرؤا من القناه

* * *

إرجعوا أيها الطغاة زيتنا شعة الحياه

* * *

إرجعوا أيها الطغاة بلغ الحقد منتهاه^(٢)

فالشاعر يكرر جملة (إرجعوا أيها الطغاه) مهدداً الأعداء وهذا ما يتضح من الشطرات الثانية لكل بيت (شعبنا زحف ، أن أن نرفع الجباه ، لن تمرؤا ، بلغ الحقد منتهاه ...) . ويقول الشاعر في نفس النشيد :

إرجعوا أيها الطغاه لن تمرؤا من القناه

فهى في الحب خير وهى في الحقد منكروه

هى في السلم قنطره وهى في الحرب مقبره^(٣)

(١) محمود عبد الحى - أصداف الشاطئ ، ص ٢٣٣ .

(٢) صالح جودت ، ألحان مصرية ، ص ١٨٣ ، ١٨٥ .

(٣) السابق ص ١٨٤ .

فالشاعر يتحدث عن القناة بضمير الغائبة (هى) مكرراً لهذا الضمير ، كنوع من التهديد بالمجهول ، أو هو نوع من إيعادها وتغيبها عن أيدى الطغاة ، فالتعمية على قدراتها لتحويلها وتعظيمها .

ويقول محمود أبو الوفا في (الانتصار) :

ليس منا ليس منا من فتى إلا الفتى حامى الذمار^(١)

فهو يهددهم بالتبرء منهم إن لم يقوموا بحماية الوطن ويؤدوا ما عليهم من واجبات .

هـ- الاستعطاف والاسترحام :

ويأتى التكرار أيضاً حاملاً معنى الاستعطاف والاسترحام من الله سبحانه وتعالى أو من الخلق ، فيقول صالح جودت في (دعاء) :

فبسم الصغير اليتيم الوليد وبسم الشهيد وأم الشهيد

وبسم الطموح لفجر جديد وبسم الكرامة واسم الفداء

أنا ديك يا من تلبى النداء وأعودك يا مستجيب الدعاء

* * *

فبسم محمد واسم المسيح وبسم الأسير وبسم الجريح

وبالثأر أقسم لا يستريح إلى أن يحين انتقام السماء^(٢)

فالشاعر يسترحم ربه - عز وجل - ويستمخ نصره وعونه مسترحماً بالصغار واليتامى ، وبالشهداء والثكالى ، وبكرامة المسلمين ، وفداء المجاهدين وبقدر محمد وعيسى عليهما السلام ، ويسترحم أيضاً بحال الأسير والجريح رغبة في إجابة سُؤله .
ويقول أيضاً في (صوت الشهيد) :

اذكرني كلما ودعت الدنيا شهيدا

اذكرني يوم أن تستقبلي الفجر الجديد

يوم أن يحلو على النيل الليالي

اذكري جرحى وعزمي ونضالي^(٣)

(١) محمود أبو الوفا ، أناشيد وطنية ، ص ٤٥ .

(٢) صالح جودت ، ألحان مصرية ، ص ١٨١ .

(٣) صالح جودت ، أغنيات على النيل ، ص ٣٣ .

فالشاعر يستعطف طالبا الذكر بعدما استشهد في سبيل وطنه وبذلك التكرار الاستعطافي
يثير الرحمة والحذب في قلب مستعطفه .

و- معانٍ بلاغية أخرى:

يقول فوزى العنتيل في (نشيد المعركة) :

كم تنزت جراحنا .. كم دميّنا كم بكينا مع المساء شجوناً^(١)

ويقول محمد صادق في (نشيد الحرية) حاملاً نفس الدلالة :

يا بنى الأوطان هبوا للجهاد يا شباب النيل يا مجد البلاد

يا رجاء الشرق يا خير العماد كم دموع كم أنين كم نداء

كم دماء للضحايا الأبرياء كم نفوس في أسار وقيود^(٢)

فالتكرار في المثالين يفضى بالكثرة ، ولكنها كثرة مأساوية تبرز مدى الحسرة والآلام
التي نزلت بنا في فترات الضعف والانهزام ليكون ذلك حاثاً لبني الأوطان فيهبون للقتال
وتبديل الحال .

ويقول على الجارم في (نشيد المعلمين) :

كم غرسنا من نبات - عبقرى النفحات - مورق دأى الجناة

كم جهدنا - كم سهدنا - نهدم الجهل - ونبنى الناشئين

.

كم بلغنا ما أردنا - من صلاح النفس في رفق ولين

.

كم صنعنا من عقول ورجال - للوطن - عرفوا بالنبل فيمن عرفا^(٣)

فتكرار (كم) هنا يعطينا نوعاً آخر من الإشعار بالكثرة ولكنها هذه المرة كثرة فخرية
تفضى بعدد ما قام به الشعب من جهود لبناء الوطن عن طريق التعليم وهدم الجهالة .

ويقول محمود أبو الوفا (الانتصار) :

انتصرنا انتصرنا واغتصبتنا المجد غصبا والفخار

(١) فوزى العنتيل ، الأعمال الكاملة لفوزى العنتيل ، ص ٢٢٥ .

(٢) محمود محمد صادق ، من التورات القومية وحرب التحرير ، ص ٥٤ .

(٣) على الجارم ، ديوان على الجارم ، ص ٢٩٥-٢٩٦ .

وانتظرنا انتظرنا لم يرعنا الانتظار

انتظرنا واثقينا أن حتما أن يكوننا

نصرنا نصراً مبيناً مثله لم تنظر الدنيا انتصاراً^(١)

التكرار في البيت الأول لكلمة (انتصرنا) يمثل تهليلة الفرحه بهذا النصر أما تكرار (انتظرنا) ثلاث مرات يوحى باستبطاء هذا النصر ، وطول مدة انتظاره في البداية وقبل تحقيقهم له .

يقول محمد البرعي في نشيد على طريق النصر :

لا لن أحيـد عن الطريق ولا العهود

لا لن أليـن ولن أرواغ في الوعود^(٢)

التكرار هنا يوميئ بإصراره على اتخاذ موقف الرفض من التراجع ، والتهاون .
ويقول محمود غنيم في (نشيد الأنصار) :

طلع النور المبين نور خير المرسلين

نور أمن وسلام نور حق ويقين^(٣)

وتكرار لفظة (نور) يوحى بعموم الهداية وإحاطتها بكل مكان يمر به النبي حتى وصوله إلى المدينة ، وكأن النور قرين مسيرته يسطع كلما حل .
ويقول محمود حسن إسماعيل في (وحدة المسير) :

إيماننا لا يعرف المحال وبأسنا لا يعرف الكلال

وشمسنا لا تعرف الزوال وإن تحدث نورها الدهور^(٤)

والتكرار هنا يوميئ بالثبات على العزم، والإرادة الواضبة التي لا يطرأ عليها تغيير أو فتور .
ولكن ليس كل تكرار أداة لمعان بلاغية وقيمة فنية ، فقد يكون التكرار عبء على النص لعدم تحميله أى معنى إضافي ، وهذا كثير في أناشيد أبي الوفا بل وفي شعره كله لأن : «
التكرار في ذاته ليس جمالاً يضاف إلى القصيدة بحيث يحسن الشاعر صنعاً بمجرد استعماله ، وإنما هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة ، وأن تلمسه يد

(١) محمود أبو الوفا ، أناشيد وطنية ، ص ٤٥ .

(٢) محمود البرعي ، الأعمال الكاملة محمد البرعي ، ص ٢٣١ .

(٣) محمود غنيم ، في ظلال الثورة ، ص ١١٢ .

(٤) محمود حسن إسماعيل ، تائهون ، ص ٧٧ .

الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات لا بل إن في وسعنا أن نذهب أبعد فنشير إلى الطبيعة الخادعة التي يملكها هذا الأسلوب فهو بسهولته وقدرته على ملء البيت وإحداث موسيقى ظاهرية فيه ، يستطيع أن يضلل الشاعر ويوقعه في مزلق تعبيري ولعل كثيرا من متتبعي الحركات التجديدية في الشعر المعاصر يلاحظون أن أسلوب التكرار قد بات يستعمل في السنوات الأخيرة عكازة نارية لملء ثغرات الوزن ، وتارة لبدء فقرة جديدة ، وتارة لا ختتام قصيدة متحدرة تأبى الوقوف ، وسوى ذلك من الأغراض التي لم يوجد لها في الأصل^(١) ومن هذا التكرار الثقيل قول محمود أبي الوفا في (جميلة يا بلادي) :

تحية من فؤادي بل من صميم فؤادي
إلى جمال بلادي يا ملء ملء مرادي
يا فوق فوق المراد عش يا جمال بلادي^(٢)

فتكرار كلمة (ملء) و(فوق) ليس له أى قيمة جمالية بل أضعف بناء النشيد لأن اللبنة المعاد توزيعها في البناء لبنة ضعيفة أضعفت البناء كله معها . ذلك لأن « تكرار الكلام على ضربين : أحدهما مذموم ، وهو ما كان مستغنى عنه غير مستفاد به زيادة معنى لم يستفيدوه بالكلام الأول ، لأنه حينئذ يكون فضلا من القول ولهوا ، وليس في القرآن شيء من هذا النوع^(٣) » ومن هذا النوع المذموم أيضا قول محمود أبي الوفا في (فلسطين) :

فلسطينَ فلسطينَ متى ومتى تعودينا^(٤)
وقوله في (هذا العربي) :
جدي عربي وأنا عربي وهواي أنا عربي عربي^(٥)
وقوله في (كن مستعد) :

أنا مستعد أن أضحي بالدم ودمي وأغلى من دمي
لك يا بلادي لتسلمي فلتسلمي ولتسلمي

(١) د. نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ص ٢٥٦ ، ٢٥٧ .

(٢) محمود أبو الوفا ، أناشيد وطنية ، ص ٩ .

(٣) محمد خلف الله أحمد د. محمد زغلول سلام ، بيان إعجاز القرآن لأبي سليمان حمد بن محمد الخطابي ط٤ دار المعارف سنة ١٩٩١ ص ٥٢ .

(٤) محمود أبو الوفا أناشيد وطنية ص ١٠ .

(٥) السابق ص ١١ .

والى الأمام تقدمى وتقدمى وتقدمى^(١)

وقوله مكرراً جملة كاملة في نشيد الهجرة :

طوبى لكم أهل المدينة حلت بأرضكم السكينة

حلت بأرضكم السكينة وبكم أعز الله دينه

وهذا التكرار يوحي بفقر المادة لدى الشاعر فحين يصدر منه المعنى الأول كأنه يغتر به فيأخذ يردده حتى يفقده جماله الأول .



تكرار المقاطع :

وقد يأتى التكرار في صورة أكثر طولاً وأكثر نظاماً بحيث يكرر الشاعر مقطعاً كاملاً - قد يتكون من بيت أو اثنين في أبسط صورة - كان قد بدأ به نشيده ، أو جاء بعد البداية بحيث يجعله الشاعر فاصلاً متردداً بين مقطع وآخر ، وقد يكون مثل هذا التكرار مناسباً لطبيعة التجربة في النشيد لأنها تنقسم إلى عدة أفكار ويعرض كل مقطع جديد لفكرة منها ، ثم يأتى الشاعر بالمقطع المكرر ختاماً لفكرة سابقة وانتقالاً لللاحقة ، ويكون بمثابة فاصل تهيئى لنفس المتلقى بأنه سينتقل إلى فكرة جديدة بقافية جديدة ، وأحياناً بوزن جديد .

وهذا « اللون من التكرار لا ينجح في القصائد التى تقدم فكرة عامة لا يمكن تقطيعها لأن البيت المتكرر يقوم بما يشبه عمل النقطة في ختام عبارة تم معناها ، ومن ثم فإنه يوقف التسلسل وقفة قصيرة ، وتهيئ لمقطع جديد^(٢) » لذا هو يبدو مناسباً مع أسلوب عرض النشيد لأفكاره .

ومن أمثلة تكرار المقاطع ما أتى به أحمد زكى أبو شادى في « نشيد النيروز » :

عيدى يا غصون وفرحى مثلثنا

قد حواك السكون فى جلال الفنى

يا عوالى النخيل فى شموخ الطهارة والثبات والحياة

لك عيد نبيل هو عيد الحضارة عيد ماضٍ عِدَاتِ

راح عام كريم وأتى غيرة

هو مجد مقيم بيننا يسره

(١) السابق ص ١٦ .

(٢) د. نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص ٢٣٢ .

مجد مصر القديم وهو كنز ثمين للحياة المعادة
 كم له في النسيم من هوى أو حنين وهو يحيى بلاده
 راح عام كريم وأتى غيرة
 هو مجد مقيم بيننا سر
 أقبل النيروز وهو بشرى الجديد هاتفا بالربيع
 هو عيد عزيز هو عيد السعيد كالمليك الوديع
 راح عام كريم وأتى غيرة
 هو مجد مقيم بيننا سره^(١)

إلى آخر النشيد ، وفي النهاية يكرر مطلع النشيد (عدى يا غصون) ولم يؤثر هذا المقطع سلبا على النص لخفته وقصره ، وكما رأينا المقطع يفصل بين فكرة وأخرى . ولأن المقطع المكرر يمثل معنى النشيد كله وهو توديع العام الماضي مع استبقاء مجده وإضافته إلى كنز المجد وبالتالي يدعو النشيد إلى تجديد المجد واستزادته مع العام الجديد .
 ومن ذلك نشيد (دع سمائي) لكمال عبد الحليم :

دع سمائي فسمائي مُحْرِقَةٌ دع قتاتي فيما هي مُحْرِقَةٌ
 واحذر الأرض فأرضي صاعقة

هذه أرضي أنا وأبي ضحى هنا
 وأبي قال لنا مزقوا أعداءنا
 أنا شعبٌ وفدائي وثورة ودمٌ يصنع للإنسان فجرة
 ترتوى أرضي به من كل قطره وستبقى مصر حرة مصر حرة
 دع سمائي فسمائي مُحْرِقَةٌ
 أنا عملاقٌ قواه كل ثائر في فلسطين وفي أرض الجزائر
 والملايو وشعوب كالبشائر تثبت الأحرار من بين المجازر
 دع سمائي فسمائي مُحْرِقَةٌ ^(٢)

(١) أحمد زكى أبو شادى ، اللبوع ، ص ٩٥ .

(٢) مختارات الإذاعة ، الشعر في المعركة ، ص ٨٨-٩٠ .

وكما نرى فإن المقاطع المتغيرة في النشيد قصيرة وقليلة وعلى العكس من ذلك تكرر المقطع الأول ثلاث مرات ، وطال إلى حد ما ولكن ذلك لم يضعف النشيد لأن الجزء المكرر من أقوى مقاطعه لبروز الهياج والثورة فيه بطريق أسلوب الأمر الوارد فيه أربع مرات ، (دُعْ ، دُعْ ، احذرْ ، مزقوا) .

ومن ذلك أيضا نشيد (اسلمى يا مصر) للرافعى^(١):

اسلمى يا مصر إننى الفدا	ذى يدى إن مدّت الدنيا يدا
أبداً لن تستكيني أبدا	إننى أرجو مع اليوم غدا
ومعى قلبي وعزمي للجهاد	ولقلبي أنت بعد الدين دين
لك يا مصر السلامة	وسلاما يا بلادي
إن رمى الدهر سهامه	أتقيها بفؤادي

واسلمى في كل حين

أنا مصرى بناتى من بنى	هرم الدهر الذى أعيى الفنا
وقفه الأهرام فيما بيننا	لصروف الدهر وقفتى أنا
فى دفاعى وجهادى للبلاد	لا أمل لا أميل لا ألين
لك يا مصر السلامة
للعلا أبناء مصر للعلا	وبمصر شرقوا المستقبلا
وفدى لمصرنا الدنيا فلا	نضع الأوطان إلا أولا
جاتبى الأيسر قلبه الفؤاد	وبلادى هى لى قلبي اليمين
لك يا مصر السلامة

والمقطع المكرر قصير وقوى وفي نفس الوقت نشعر أنه متولد تماما من المعنى السابق له وهذا حسن ربط بين المقاطع يُحمد للشاعر لأن الجملة المتخلص منها للمقطع المتكور أولاً

(١) صوت الوطن ، شريط أغاني وطنية رقم (١٠) .

هى (ولقلبى أنت بعد الدين دين) جملة تستحضر صورة الوطن وتخطبه مستخدمة ضمير المخاطب (أنت) ثم يكمل هذا الخطاب مبرزاً هذه المرة صاحبة الضمير قائلاً « لك يا مصر ... » . وفي المقطع الثانى يقول فى آخره (فى دفاعى وجهادى للبلاد ... لا أمل لا أميل لا ألين) ثم يورد المقطع المكرر (لك يا مصر السلامة) وكأنه بمثابة المفعول لأجله -- معنوياً -- فالمصرى يدافع ويجاهد دون كلال من أجل تحقيق السلامة لمصر . هكذا وكأنه بذلك أكسب المقطع المكرر روحاً جديدة من خلال مستدع مختلف .

ويكرر صالح جودت فى نشيد (دعاء) المقطع الأول الذى يقول فيه :

أنا ديك يا ممن قلبى النداء وأدعوك يا مستجيب الدعاء

أنا الأمانا وسدد خطانا

وطهر حمانا من الأشقياء بحق حبيبك فى الأنبياء (١)

يكرره الشاعر ثلاث مرات فى النشيد مما نشعر معه ببعض النقل لطول هذا المقطع المكرر .

وقد يكون المقطع المكرر موضوعاً كنوع من المقدمة التى يُستفتح بها كل مقطع جديد من النشيد بحيث يؤدى على لسان الجوقة غناءً ، وبذلك يقابل صوت الجوقة صوت المنشيد الفرد محققاً للنشيد تعددية الأصوات التى هى من شروط أدائه وصياغته. وهذا « ... التكرار المقطعي يحتاج إلى وعى كبير من الشاعر بطبيعة كونه تكراراً طويلاً يمتد إلى مقطع كامل ، وأضمن سبيل إلى نجاحه أن يعمد الشاعر إلى إدخال تغيير طفيف فى المقطع المكرر ، والتفسير السايكولوجي لجمال هذا التغيير أن القارئ وقد مرّ به هذا المقطع يتذكره حين يعود إليه مكرراً فى مكان آخر من القصيدة ، وهو بطبيعة الحال يتوقع توقعاً غير واعي أن يجده كما مرّ به تماماً ، وبذلك يحس برعشة من السرور حين نلاحظ فجأة أن الطريق قد اختلفت ، وأن الشاعر يقدم له فى حدود ما سبق أن قرأه لونا جديداً (٢) ذلك لأن المقطع المكرر يصيب المتلقي - مهما كان قصيراً - بنوع من مكله واستثقاله فى كل مرة يُعاد فيها لذلك كان التصرف فى المقطع المكرر كنوع من إجراء بعض التغيير فيه - دافعا للملل ، وليس التصرف فى لفظه الصورة الوحيدة للتغيير ، فقد يتأتى التجديد والتغيير من إعادة تجديد الربط بين المقطع المكرر وسابقه وكأنما يتولد فى كل مرة بعلاقة جديدة تضيف عليه جدة وطرافة كما عرضت فى نشيد « اسلمى يا مصر » .

(١) صالح جودت ، ألحان مصرية ، ص ١٨٠- ١٨٢ .

(٢) د . نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص ٢٣٤ .

وكثيرا ما يحرص الشعراء هنا على تكرار المقطع الأول في نهاية النشيد « كأنهم يحرصون على أن تظل القضايا والمشاعر والأحاسيس التي يعبرون عنها مستمرة استمراراً لا نهاية له ، فالنهاية تسلم إلى البداية ، والبداية تسلم إلى النهاية ... »^(١) وهذا ما نراه مثلاً في نشيد (دعاء) لصالح جودت الذي يؤكد من خلال تكراره لمقطع الدعاء اصراره على استمache العون الإلهي لأن ما نزل بهم لا يستطيعون مقاومته بدون هذا النصر العلوى .

ثامناً : شراكة الآداء في النشيد ، وتعددية الصوت فيه :

يأتى النشيد ملبياً للشرط الذى يقتضى وضعه على لسان الشعب بأن يجعل الشاعر الضمير المتحدث به في النشيد ضميراً جمعياً متصلاً أو منفصلاً . وقد يجعل الشاعر النشيد شركة بينه وبين الشعب فينتج من ذلك حوارية ثنائية الصوت . وأكد لا أجد مثالا لهذه الحوارية للثنائية إلا في نشيد « صوت الوطن » حيث يقول :

مصر التى فى خاطرى وفى فمى أحبها من كل روحى ودمى
يا ليت كل مؤمن بعزها يحبها حبى لها
بنى الحمى والوطن من منكم يحبها مثلى أنا
نحبها من روحنا ونفتديها بالعزى الأكرم
من عمرنا وجهنا^(٢)

فالنشيد يتناوح فيه الضميران الذاتى والجماعى وكأن الشاعر جعل حب مصر ساحة للتسابق في إثبات هذا الحب بطريق عملى ، فعلى صادق الود أن يقدم دلائل وده ببذل الجهد والعمر والروح ، فهو ود صاحبه على علم بتكاليفه وأعبائه ، وعلى استعداد للقيام بها . وبعدما يطمئن الشاعر إلى هذا الوعى ، والاستعداد الشعبى يبدأ في حثهم لمطالب وطنية فيقول :

عيشوا كراما تحت ظل العلم تحيا لنا عزيزة فى الأمم
وفى كل مرة كان يحملهم الشاعر فيها مطالب مختلفة كان يبدأ باختبار عزمهم وتجديد هذا العزم فيتساءل :

بنى الحمى والوطن من منكم يحبها مثلى أنا ؟

(١) د. سعد عبد العظيم ، التكرار المنظم بين القرآن الكريم ، والشعر العربى ، ص ٢٤ .

(٢) أحمد رامى ، ديوان أحمد رامى ، ص ٢٥٣-٢٥٥ .

فيرتد الصوت السابق : (نحبها من روحنا ...) فيعاود الحث على قضاء مطالب الوطن
فيقول :

لا تبخلوا بمائها على ظمي وأطعموا من خيرها كل فم
ويقول :

صونوا حماها وانصروا من يحتمي ودافعوا عنها تعش وتسلم
وقد يأتي معنى الشراكة في النشيد بحوارية من نوع خاص ، هي حوارية فردية الصوت
جمعية المشتركين بحيث لا نستمع فيها إلا إلى صوت الشاعر ، وفي الوقت ذاته لا تفقد
الإحساس بازدهامية المشتركين الموجودين في النص وجوداً مقتضى غير مسموع ويمثل هذا
النوع في النشيد بكثرة واقتدار الأسلوب الإنشائي متمثلاً معنا في (الأمر ، النهي ، النداء ،
الاستفهام) ولا يدخل معنا التمني لأنه يرتبط بالرغبة في المحال الذي يؤدي إلى اليأس
والاستئثار للقائمة وهذا مضاد للاستنهاض الذي يدعو إليه النشيد ، لكن التمني ظهر
معنا مرة واحدة في النشيد السابق :

يا ليت كل مؤمن بعزها يحبها حبي لها^(١)

لذلك كان هذا البيت محل نقض حيث قيل فيه « إنه يبدأ البيت الثاني « يا ليت » وليت
للتمني ، والتمنى عسير المنال ، إن الشاعر يتمنى أن يحب كل مواطن وطنه كما يحبه الشاعر
... أعتقد أن هذا فيه تشكيك بحب المصريين لوطنهم ، فإنني أومن بأن كلامنا يحب وطنه
حبا يبلغ الأعماق ولا يقل عاطفة عن عاطفة الشاعر ، وقد استترك الشاعر فيما بعد فما
أسرع أن قال على لسان الجميع (نحبها من روحنا) ...^(٢) وهذا يدل على تناقض المعنى
فهو يصور أن هذا الود محال الحدوث في حين يؤكد وجوده بعدها مباشرة على لسان
الشعب .

والأساليب الإنشائية « بعلاقاتها المتشابهة ، وقدرتها على التجدد والحركة ، وفاعليتها في
استقطاب المتلقي ، وتشكيل البعد النفسي الذي يربطه بالمبدع ، وللقضاء على الرتابة والنمطية
التي قد تقع فيها الأساليب الخبرية تعطينا لونا مميزا من التعبير الفني المؤثر عن أفكارنا
ومشاعرنا^(٣) » والأساليب الإنشائية تعبر عن هذه الحركة والفاعلية بعدة عوامل أهمها « العامل

(١) السابق ص ٢٥٣ .

(٢) محمد عطا ، رأى في أدبنا المعاصر ، مطبعة الرسالة سنة ١٩٥٨ ، ص ٦٢ .

(٣) د. عبد الفتاح عثمان ، في علم المعاني ، دار المعاني للطباعة سنة ١٩٩١ ، ص ١٠٦ .

النفسي المنطقي ، فهذه الأساليب تتبئ بقيام حوار ، وقد تقضى إليه ، وقد لا تقضى وبحسب ذلك تتلون معانيها ودلالاتها^(١) .

ويتزعم « أسلوب الأمر » القدر التشكيلي الأكبر للنشيد مع اختلاف الغرض البلاغي له باختلاف الدلالة والمقام فقد يأتي بمعنى الحض أو الدعاء أو التهديد .

ومن الأمر الحضى قول صالح جودت في (أنشودة عيد العلم) :-

فجروا طاقاتكم في ربي النيل السعيد

وانشروا آياتكم يطلع الفجر الجديد

وارفعوا هاماتكم لتحياوا بالنشيد^(٢)

ويأتي الحض محملاً بمعانى الشوق ، فهنا يشتاق الشاعر إلى البيت الحرام فيحث مطيئه على الإسراع فيقول :

سيرى على اسم الكريم سيرى ولا تنى اليوم في المسير

وإن مللت الثرى فطيرى سعيا إلى المشهد الكبير

.

سيرى إلى مشرق الضياء

سيرى حثيثا على الطريق

سيرى إلى بيته وجدى

سيرى على السهل واليباب

ويقول محمود صادق في (نشيد العروبة في تحرير فلسطين) ، مستهضا العرب :

أشرقوا في الأفق نورا ولهبا واملأوا الكون بآيات العجب

وعلى التاريخ خطوا بالذهب سبح الدهر بأمجاد العرب

.

طبقوا الآفاق شأن الخالدين واملأوا الدنيا دويا ورنين

(١) د. عبد العزيز أبو سريع ياسين ، الأساليب الإنشائية العربية ، مطبعة السعادة ط ١ سنة ١٩٨٩

ص ٢٤٢ .

(٢) صالح جودت ، ألحان مصرية ، ص ٦١-٦٢ .

(٣) محمود عبد الحى ، أصداف الشاطئ ، ص ٢٤٦-٢٤٧

أشهدوا الأجداد في طي السرى أننا أشبال ذبّاك العرين

.

أطلقوا الأرواح في ظل العلم عاصفات بالروابي والقمم

.

قم صلاح الدين واشهد مجدنا مجدك الباقي على مر الزمن^(١)

ونلاحظ من هذا النشيد السابق اعتماده لأسلوب الأمر في تشكيل معانيه بحيث لا يكاد يخلو بيت إلا ورد فيه مرة أو أكثر . وهذه المطالب التي يحض عليها الشاعر تبدو عظيمة وصعبة في تحقيقها ، لذلك هي تعكس لنا قدرة وعظمة المأمور ومدى إحسان الظن بأدواته . ومن الأناشيد التي اتخذت أسلوب الأمر عمدة في تكوينها وصياغة أفكارها نشيد (ربنا إليك ندعو) للرافعي :

يا شباب العالم المحمدي ينقص الكون شباب مهتدي

فأروه دينكم ليقتدى دين عقل وضمير ويد

يا شباب العزمات المبرمة عرفوا الكون العلاء والمكرمة

عرفوا الكون الهدى والمرحمه عرفوا الكون النفوس المسلمة

.

في ضميري دائما صوت النبي أمراً جاهداً وكابداً وتعبد

صائحا : غالب وطالب واداب صارخاً كن أبداً حراً أبى

كن سواء ما اختفى وما علن كن قوياً بالضمير والبدن^(٢)

ولكى لا يصبح الرافعي هو الواعظ والأمر أنى بالأمر على لسان النبي صلى الله عليه وسلم وأصبح هو بذلك من أول المأمورين والمحضوضين على الجهاد والمغالبة . وبذلك يجعل المتلقى يستجيب على مستويين ، الأول : أن الأمر هنا صادر من النبي صلى الله عليه وسلم . والثاني . أن الوسيط المبلغ كان مأموراً مثلهم وليس بدعا منهم أو واعظاً عليهم . * ويأتى الأمر بمعنى الدعاء إذا كان في خطاب الله جل وعلا ومن ذلك قول (محمود عبد الحى) في « مناجاة » :

(١) محمود محمد صادق ، ملحة الحرب المقدسة في تحرير فلسطين ، ص ٤-٥ .

(٢) أبو مازن ، نشيد الكتائب ، ص ٩٤-٩٥ .

أسمعني صوتك يا ربي كلمتك يسمعها قلبي
واملاً أيامي بالحب وألطف في المشهد والغيب

لا أسأل غيرك يا ربي

أشرق بضياك على الدنيا وامنحني القوة كي أحييا
واكتبني عندك مرضيا وارحم في الموت وفي المحيا

آمنت بحولك يا ربي

يارب عرفتك في نفسي ورأيت جلالك بالحس
فأضئ بسناك دجى نفسي واكشف برضائك من بأسني

لا أدعو غيرك يا ربي^(١)

فالشاعر يدعو الله أن يملأ أيامه بالحب ، ويلطف فيما وقع وما ينتظر وقوعه ، وأن ينور ديناه ، ويمنحه القوة ويرضى عنه ويرحمه في الدنيا والآخرة ، ويضيئ دياجير نفسه ويكشف بأسه وسوءه .

ومن ذلك أيضا قول عبد الله شمس الدين في (تسابيح رمضان) :

في شهر قرآنك خذنا بإحسانك
في ظل تحنانك يا فائق الحب

.

يارب بالصوم سدّد خطي يومي
وانظر إلى قومي في السلم والحرب

لبيك يا ربي

يا منزل الذكر يسر به أمري
واشرح به صدري واكشف به كربتي

لبيك يا ربي^(٢)

(١) محمود عبد الحي ، أصداف الشاطئ ، ص ٢٥٠ .

(٢) عبد الله شمس الدين ، الله أكبر ، ص ١٧٤ ، ١٧٥ .

ويدعو صالح جودت ربه من أجل الأمة وخلصها فيقول :

أنا ديك يا من تلبى النداء وأدعوك يا مستجيب الدعاء

أنلنا الأمانا وسدد خطانا

وطهر حمانا من الأشقياء بحق حبيبك في الأنبياء^(١)

* وكذلك يأتي الأمر معنا بدلالة التهديد والوعيد وكثيراً ما يكون هذا الأمر الوعدي موجهاً إلى الخصم والعدو فيقول كمال عبد الحليم في (دع سمائي) مهدداً العدوان الثلاثي :

دع سمائي فسمائي محرقة دع قتلتى فمياهي مغرقة

واحذر الأرض فأرضي صاعقة

هذه أرضي أنا وأبي ضحبي هنا

وأبي قال لنا مزقوا اعداءنا^(٢)

فالشاعر يهددهم بالحريق والغريق والصعق والتمزيق إن اقتربوا من مجاله الجوى أو الأرض أو من قناتة السويس ويؤكد هذا الغرض من التهديد والوعيد استخدام اللفظة (احذر) التي تؤدي هذا المعنى .

ويقول صالح جودت في (أنشودة المعركة القادمة) :

إرجعوا أيها الطغاة أطرقوا أيها البغاة

أطرقوا شعبنا زحف واحذروه فقد عرف

وحدة الصف والهدف

إرجعوا أيها الطغاة أن نرفع الجباه

أطرقوا شعبنا الكبير بدأ الزحف والمسير

غاضباً ثائر الضمير مدركا وحدة المصير^(٣)

فالشاعر يهددهم ويتوعددهم إن حاولوا التقدم إلى حماه ويستخدم اللفظة المعبرة عن هذا التهديد وهي (احذروا) .

(١) صالح جودت ، ألحان مصرية ، ص ١٨٠ .

(٢) مختارات الإذاعة المصرية ، الشعر في المعركة ، ص ٨٨ .

(٣) صالح جودت ، ألحان مصرية ، ص ١٨٣ .

* ويأتى النهى أيضا محملا بمعانى الحض والتهديد ، الحض للشعب المصرى والعربى وحثهم على المغالبة ونيل الآراب ، والتهديد للبخاة المعتدين فيقول عامر محمد بحيرى فى (نشيد شباب العرب) :

إلى المجد هيا شباب العرب وهبوا خفافا لنيل الأدب
ولا تستكينوا غداة الطلب فإن المعالى لمن قد غلب^(١)

فالشاعر ينهاهم عن الاستكانة والذلة ويحضهم على المغالبة وبلوغ الرفعة :

ومن التهديد يأتى قول كمال عبد الحليم فى (ليس للعدوان أرض) :

لا تحرك ساكنا لا تقترب أيها الطامع فى أرض العرب
ذقت فى مصر هوان المنسحب وستصلى اليوم من سوريا الذهب
لا تطأ أرض بلادى غازيا بجيوش الأطلسى أو تركيا^(٢)

واختلف غرض النهى من الحض إلى الوعيد لاختلاف المنهى ، والمتوجه إليه فى الأول : الخطاب إلى شباب العرب لذلك يحثهم الشاعر ويحفزهم أما مع كمال عبد الحليم فالأمر مختلف لأن النهى موجه إلى الأعداء الطاغين . وإن كنت استشعر فى هذا النص عدم التوفيق فى الصياغة لأنه يوحى بعدم جدوى أسلوب النهى المستخدم فى بلوغ مراميه التهديدية ، لأن الشاعر فى البداية يهدد ويحذر من مجرد أن يحرك العدو ساكنا بالتفكير والنية فى الغزو فيقول (لا تحرك ساكنا) ولكن العدو انفلت من هذا الوعيد ولم يتأثر به فتحرك حتى كاد أن يقترب من مطامعه فإذا بالشاعر يقدم تنازلاته التهديدية ويقول (لا تقترب) والعدو بدوره ينسرب أيضا هذه المرة من هذا الوعيد بدم الاقتراب فيقترب ويوشك أن يضع أقدامه على أهدافه فتسمع الشاعر يقول أخيرا (لا تطأ أرض العرب) . وإن كانت كلمة (غازيا) مناسبة جدا ودقيقة فى مكانها فهو يمكنه أن يطأها زائرا سائحا فالنهى ليس إجماليا وإنما فقط إذا كلن (غازيا) .

وكثيرا ما يأتى الأمر والنهى متبوعين بالتعليل لهما ، أو مسبوقين به لأن ، « من الأمور التى تجعل المخاطب أكثر قبولا للأمر الذى يوجه إليه (أن) يكون هذا الأمر معللاً بعلّة قوية

(١) عامر محمد بحيرى ، ديوان عامر بحيرى ، ص ١٤٦ .

(٢) كما عبد الحليم ، ليس للعدوان أرض ص ١ .

تجعل النفس أميل إلى قبوله ، والأخذ به والقيام بتنفيذه ... وما ينسحب على الأمر ينسحب
أيضا على النهي ... ^(١) ومن ذلك قول محمود غنيم في (نشيد الدعاية الصحية) :

يا شباب العلم في الوادى الأمين «أشرق الصبح» فهزوا النائمين

.

أرهقوا العزم وهبوا للعمل واملئوا أرجاء مصر بالأمل

حاربوا الأمراض فيها والعلل «كم شكا الشاكون من داء دفين»

اعلنوا الحرب على جيش السقام وانحتوا من معدن العلم السهام

« إنما العلم بأيديكم حسام » مرهف في حده النصر المبين

« إنما الصحى عنوان الحياة » فانتشروها نضرة فوق الجباه ^(٢)

فالأمر (فهزوا) سبقه التعليل له (بأشرق الصبح) ، والأمر (حاربوا) تبعه التعليل
(كم شكا الشاكون ...) وكأن محاربة المرض واجبة لرحمة هؤلاء المرضى الشاكين ،
والأمر (انحتوا من معدن العلم السهام) تبعه التعليل (إنما العلم بأيديكم حسام) ولأن
(الصحة عنوان الحياة) فيجب أن ننشر الوعي الصحى بين الناس . ويعمل عامر بحيرى ما
ينهى عنه الشباب قائلا :

ولا تستكينوا غداة الطلب « فإن المعالى لمن قد غلب »

فالشاعر ينهاهم عن الاستكانة والضعف ثم يعمل لذلك بأن المعالى لا يبلغها الضعيف
المستكين وإنما الغالب المستبين لهدفه الساعى خلفه .

والتعليل - كما سبق - يضيف على الأمر والنهى نوعا من القبول لهما في نفس المتلقي .
* ومن الأساليب الإنشائية المتواجدة في النشيد أسلوب النداء ويأتى هو أيضا لا على
سبيل طلب المنادى واستدعائه ، وإنما يأتى بمعنى التعظيم أو التحقير ويتبين الغرض من
المعانى المتعلقة به ومن المنادى نفسه فحين ينادى الشاعر العرب وأرضهم أو مصر أو أحد
رؤسائها كما في قول صالح جودت عن الرئيس (جمال عبد الناصر) :

يا ابتسام النور في ثغر الرمان أنت أنت العيد في كل أوان

يا نبيل القلب يا حبيب الشعب

(١) حسن محمود نصر السيد ، شعر على الجارم دراسة تركيبية دلالية ، ماجستير ، دار العلوم ، سنة

٢٠٠١ ، ص ٤٤٦ .

(٢) محمود غنيم ، في ظلال الثورة ، ص ١٤٣ .

قد سلكناسبل المجد على ضوء يقينك وهتفنا يا هدى دنياك يا ناصر دينك

يا عدو الظلم يا رسول السلم

يا نصير العلم^(١)

فالشاعر يعظم ويزهو بدور الرئيس الراحل (جمال عبد الناصر) وهذا يتضح من المعانى التى اختارها الشاعر ليناديها ويعظمها فيه وهي (ابتسام النور ، نبيل القلب ، حبيب الشعب ، هدى دنياك ، ناصر دينك ، عدو الظلم ، رسول السلم ، نصير العلم) .
ويقول محمود عبد الحى في (منزل الوحي) :

سلام عليكم بنى يعرب سلام على البلد الطيب

فيا مشرق النور للعالمين تباركت للنور من مشرق
ويا منزل الوحي للمؤمنين ويا منهل الخير للمستقي

فيا أرض نجد رعاك إلا له ويا أرض طيبة والمسجد^(٢)

والنداء هنا غرضه التعظيم والتمجيد التاريخي لهذه الأرض ولسكانها ومن ذلك أيضا قول محمود حسن إسماعيل عن فلسطين :

مهذ البطولات أرض العرب أرض العلا من قديم الحقب

ضجت من الثأر نار الدماء هيا نشق إليه السهب^(٣)

فالشاعر يعظم ويمجد أرض فلسطين ومكانتها وهذا يجعل الدم يغلى أكثر في عروقتنا عندما تغتال هذه القطعة الغالية العظيمة من أرضنا فليس الضائع منا ، والمغتصب بالهين أو قليل القيمة ، وذلك أدعى للاستنفار بل الضائع (مهذ البطولات ، أرض العرب ، وأرض العلا ...)

ومن النداء التعظيمي قول محمود غنيم في (عيد العلم) :

(١) صالح جودت ، أحيان مصرية ، ص ٦٠-٦٢ .

(٢) محمود عبد الحى ، أصداف الشاطئ ، ص ٢٣٤ .

(٣) محمود حسن إسماعيل ، تائهون ، ص ٦٥ .

في مهرجان العلم يامصر اطربي يا معقل العلم وحصن الأدب

يا مصر يا كنز علوم العرب بشراك بالعهد الجديد الذهبي^(١)

فالشاعر ينادي مصر معظمًا قدرها لأنها معقل العلم ، والأدب ، وأنها كنز العلوم .
وقد يأتي النداء بمعنى التحقير للمنادي وهذا يأتي مع المعتدى ، والطغاة خاصة إذا كان
النص موجهاً إلى العدو الصهيوني ، من ذلك قول محمود صادق في (نشيد العروبة في
تحرير فلسطين) :

آل صهيون خلّتم في الجحيم يا وقود النار يا حصد الهشيم^(٢)

* ثم يأتي الاستفهام ليقوم بدوره في النشيد محملاً بدلالات بلاغية من الفخر والتعجب
والإنكار والتحدى ... إلخ وتعتمد الأناشيد أسلوب الاستفهام في تكوين دلالاتها لأن « الاستفهام
أقدر من الأسلوب الخيري على حمل الانفعالات النفسية والمشاعر الوجدانية بين البشر ... »^(٣)
ولا شك « في أن الاستفهام أوفر أساليب الكلام معاني وأوسعها تصرفاً ، وأكثرها في مواقف
الانفعال وروداً ولذى نرى أساليبه تتوالى في مواطن التأثير وحيث يراد التأثير وهيج الشعور
للاستمالة والإقناع^(٤) » فالاستفهام من الأدوات التعبيرية القادرة على حمل الانفعالات المختلفة
سواء أكانت فخراً وتحدياً أم تعجباً وإنكاراً ، فمن الأول قول علي الجارم :
من يباهي ؟ من يضاهي ؟ ما لمصر في مدى المجد قرين^(٥)

فالشاعر يتحدى من يزعم مضاهاة مجد مصر بغيره ، ويفتخر الشاعر بدواعي العظمة
فيها ومن ذلك قول أحمد نجيب في (نشيد الحياة) :

أين كنا يوم كان الدهر يسعى في الظلام ؟

سألوا الأيام عنا واسألوا عنا الأنام

نحن أبناء الهداة الأولين^(٦)

فهذا السؤال تقتضي الإجابة عنه زهواً وفخراً لأنه يبرز مدى المفارقة بين حالنا وحال
من كانوا يتخطبون في دياجير الجهالة وتتخلف .

(١) محمود غنيم ، في ظلال الثورة ، ص ٢٧١-٢٧٢ .

(٢) محمود محمد صادق ، ملحمة الحرب المقدمة في تحرير فلسطين ، ص ٥ .

(٣) د. محمد إبراهيم عبد العزيز شادي ، نظرات في أسلوب الإنشاء / التركي ، طنطا سنة ١٩٩١ ، ص ٥١ .

(٤) عبد العليم السيد فودة ، أساليب الاستفهام في القرآن ، دار الشعب سنة ١٩٧٩ ، ص ٢٩٢ .

(٥) علي الجارم ، الأعمال الكاملة لعل الجارم ، ص ٢٩٦ .

(٦) أحمد نجيب ، ديوان أحمد نجيب للأطفال ، والناشئين ، ص ٢٣٤ .

ويقول صالح جودت في (صوت الشهيد) :

يالداتى أين مجد الأرض من مجد السماء

إن سألتكم مصر عنى من أنا؟ قالت فدائى^(١)

فالشاعر يتسمّع صوتاً للشهيد هَزَجًا بما وجد من مجد السماء ، وفَخْرًا بفدائيته ومغريًا غيره ممن يتمسك بعلائق الدنيا ويهاب الفداء بمدى المفارقة بين مجد الأرض ، ومجد السماء .

ويقول الرافعى فَخِرًا بصمود المصرى وقوته ، ومتحديا من يحاول اختبار هذا الصمود :

هيهات ما الأطواد في قيد تُجَرّ

فمن إذن يقيد الأحرار مَن^(٢)

وقد يأتى الاستفهام بدلالة الإنكار والتعجب من ذلك قول محمود رمزى نظيم في ثورة الشرق) :

إننى استشعر الخزى من الشرق الذليل

كيف يستعمره في أرضه الغرب القليل؟^(٣)

فالشاعر يتعجب من موقف الشرق مع أنه كثرة عددية لكنها - كما يقال - كثرة كغشاء السيل و ينكر عليهم ذلتهم وخذلانهم .

ويأتى الاستفهام موحياً بمعنى النفي كما في قول محمود صادق :

يا بنى مصر لمن غير الوطن نبذل الأرواح من غير ثمن ؟

من سوانا يرفع الراية من ؟

مَنْ سوانا إن دنا يوم القضاء من سوانا يبذل الروح فداء ؟

من سوانا عن حمى النيل يذود

.

من سواكم يدفع العار المقيم من سواكم يصطلي نار الجحيم

في سبيل الحق والمجد القديم^(٤)

(١) صالح جودت ، أغنيات على النيل ، ص ٢٤ .

(٢) مصطفى صادق الرافعى ، النشيد الوطنى المصرى ، ص ١٩ .

(٣) محمود رمزى نظيم ، عبير الوادى ، ص ١١٢ .

(٤) محمود محمد صادق ، من أدب الثورات القومية ، ص ٥٤ .

فالشاعر ينفي القاء تبعة حماية الوطن ، وافتدائه على أحد غير أبنائه فهو بذلك بطريق آخر يثبت فرضية هذا عليهم ويكرر هذا الاستفهام لتأكيد النفي والاستهزاء بإنكار نسبة هذه المسؤولية إلى غيرهم .

« ومجمل القول إن أسلوب الاستفهام يثير في النفس حركة ، ويدعو المخاطب إلى أن يشارك السائل فيما يحس ويشعر ، ويستميل الأذهان ، ويوقظ الوجدان ^(١) . »
وكثيراً ما تتكاثف الأساليب الإنشائية بأنواعها لتبلور لنا النشيد كاملاً كما سنرى في المثالين الآتين : الأول نشيد (إلى الميدان) لعلى الجندى ويقول فيه :

إلى الميدان يا أبطال لنا هيا إلى الميدان
فإن الله ناصركم وخاذل عصبة الطغيان

.

إلى الميدان لا تخشوا به عُدداً ولا عَدداً
ولا ما عبأت أنجلو ترا أو جندت كندا

* *

بنى يعرب يا أبناء من عزوا ومن سادوا
أثيروها لظى حمرا يصلاحها الأولى هادوا

ففى هذا النشيد استخدم الشاعر (النداء ، النهى ، الأمر) كوسائل تعبيرية ، والثانى : (نشيد الحياة) لأحمد نجيب ويقول فيه :

يا شباب العرب هيا رددوا لحن الحياة
وارفعوا الصوت قويا تسمع الدنيا صداه

وابعثوا مجد الكرام الأولين

يا أبا الهول كفانا ذلك النوم العميق
قم وحى قم بارك نهضة الشعب العريق
قل لمن يحسب أن الـ عمر يمضى في رقاد
إنما الدنيا كفاح إنما الدنيا جهاد

(١) عبد العليم السيد فودة ، أساليب الاستفهام في القرآن ، ص ٣٠٠ .

وسلاح النصر عزم لا يلين

هذه الأيام تمضى وكذا تمضى الليالى

فاتركوا النوم وهيا نبتنى صرح المعالى

ونعيد اليوم مجد الخالدين

أين كنا يوم كان الدهر يسعى في الظلام

سائلوا الأيام عنا واسألوا عنا الأنام

* *

يا جنود الحق هيا ابذلوا الروح فداه

حرموا نوم الليالى وابعثوا مجد الأباه

* *

واكتبوا مجدا جديدا بمداد من أمل

وحروف من جهود في سطور من عمل^(١)

فالشاعر كما رأينا يكاد يكون اتخذ الأسلوب الإنشائي نكأة استند عليها في تكوين النشيد فاستخدم (الأمر ، النداء ، الاستفهام) . وهذا الاعتماد في تشكيل الأناشيد على الأساليب الإنشائية يجعلها عمدة التبليغ والصياغة فيه ، وغلبة الأساليب الإنشائية فيه تدعم الشرط القائل بأن يكون النشيد موضوعاً على لسان الشعب ، فالشعب جزء من النشيد متكلم كما في نشيد رامى (صوت الوطن) أو الأناشيد التى تتخذ الضمير الجمعى متحدثاً فيها - أو مخاطب كما في الأناشيد التى اعتمدت على الأساليب الإنشائية في تكوينها ، فالشعب شريك بالفاعلية أو المفعولية ، وكل الأساليب الإنشائية تؤدى هذا المعنى من الشراكة بين الشاعر من ناحية ، وشعبه أو الجنود أو ما اختار لنفسه أن يخاطب ويحاور من عناصر الشعب المختلفة أو الفعالة من ناحية أخرى . لأن الاستفهام يقتضى مستقهما منه ، والنداء يتطلب منادى ، والأمر مأموراً ، والنهى منهي . وهذه الحوارية المستقاة من الأساليب الإنشائية تضيف حركة وقوة على النشيد بعيداً عن التقريرية والوصفية « ولو جرى الكلام على طريقة الخبر دائماً لكان مملاً ، يفرض فيه المعبر نفسه على المخاطب دائماً ، حتى يكاد يلغى شخصيته ووجوده ، والمحادثة الشائقة تقوم على المشاركة الخصبة التى يحققها الإنشاء فهو تلطف وتقدير لشخصية من تتحدث إليه حيث ترغبه في أن يتناول معك الموضوع الذى تعالجه ، وبذلك تبعث الرضا

(١) أحمد نجيب ، ديوان أحمد نجيب للأطفال والناشئين ، ص ٢٣٣-٢٣٤ .

في نفسه ، وتقوى حاجته إلى التفكير وتخيل المعنى وتجعله يقاسمك المعضلة لا مجرد سامع منلقي^(١) .

ولكن قد يفصل الشاعر بين ذاته وبين شعبه ، ويُنصّب من نفسه أمراً لهم وواعظاً عليهم وهذا منافٍ لطبيعة النشيد ، وهذا ما جعل العقاد يخطئ شوقياً في نشيده قائلاً : « وأما وضعه على لسان الشعب فهذا مطلعه :

بنى مصر مكاتكم تهيأ فهيأ مهدوا للملك هيا

فمن الذى يأمر المصريين هنا ويناقشهم هذه المناقشة ؟؟ أجنبي يخاطبهم وينشد نشيدهم ؟؟^(٢) » وهذا صحيح ، ولكن قد تكون هناك مدعاة للفصل بين ذات الشاعر والشعب ليس على جهة الاستعلاء ولا الإيحاء بفوقية الشاعر وانسلاته عن التكوين الجماعى وإنما قد يبدو هذا الفصل - ولو كان بعضياً لم يكتف النشيد كله - مبرزاً لدلالات فنية رجة وأمثلة لذلك بنشيد كامل الشناوى (نشيد الحرية) الذى يقول في بدايته :

كنت في صمتك مرغَم كنت في صبرك مكره

فتكلم وتآلم وتعلم كيف تكره^(٣)

فالشاعر أفلت بنفسه من دائرة الاستكانة والتقصير تبرئة لنفسه من دعوى سور بها الشعب كله بعده وإن كان ذلك جائزاً لأنه في موقف المذكر وبحق للمذكر ألا يكون من الغافلين ولكن إن جاز له أن يفصل عن مرحلة التقصير فكان لا بد له من أن تتضمن ذاته مع الجماعة في مرحلة النتيجة لأن النتائج تتسحب على الجميع دون تفريق بين مقدم لها ، ومجاوبها ولكن هذا لم يتحقق فى النشيد لأن الشاعر ظل منفصلاً عن الجماعة في مرحلة نتيجة التقصير فقال :

عرضك الغالى على الظالم هان ومشى العار إليه وإليك

أرضك الحرة غطاها الهوان وطفى الظلم عليها وعليك

ولكن رجع الشاعر وتدارك الموقف وانتظم مع العقد الجماعى في مرحلة المجابهة والعمل والجهاد فقال :

غضبة للعرض للأرض لنا غضبة تبعث فينا مجدنا

وإذا ما هتف الهول بنا فليقل كل فتى إنسى هنا

(١) د. عبد العزيز أبو سريع ياسين ، الأساليب الإنشائية في البلاغة العربية ، ص ٣٦١ .

(٢) عباس العقاد ، المازنى - الديوان في الأدب والنقد ، ص ٤٩ .

(٣) مصطفى عبد الرحمن ، أناشيد لها تاريخ ، ص ١٣٨ - ١٣٩ .

أنا يا مصر فتاكِ بدمى أحمى حماكِ ودمى ملء ثراكِ

فهو فصل ذاته في مرحلتى التقصير والنتائج ، وتوحدا في مرحلة العمل الجهادى وبذلك يتضح أن افتراق ذات الشاعر عن الجماعة قد يكون له مسوغاته ، ودواعيه الفنية ، دون أن يكون فصلا يجعل الشاعر واعظا وامرا لهم .



تاسعا : الصورة الشعرية :

مازالت الصورة الشعرية تتفرد بمكان خاص بين أدوات التعبير المختلفة في الشعر لأن « الصورة الشعرية ... جوهر الشعر وأداته القادرة على الخلق والابتكار والتحوير والتعديل لأجزاء الواقع ، بل اللغة القادرة على استكنائه جوهر التجربة الشعرية ، وتشكيل موقف الشاعر من الواقع ، وفق إدراكه الجمالى الخاص ^(١) » فهي الأداة القادرة على التعبير عما يجيش بنفس الشاعر بطريق مزج مترادفات الدلالة أو التعويض بها محل المعنى المراد كأنه دال ووسيلة برهنة على صدق المشاعر الداخلية للشاعر كذلك نجد قيمة الصورة في الشعر لأن « الشاعر يفكر بالصور ، والتعبير بالصورة هو لغة الشاعر التلقائية التى لا يتعلمها ولا يحتاج إلى الاعتذار عنها ... ^(٢) » و « الشعر صور توحى بأفكار ؛ أو أفكار مبنوثة من خلال الصور يؤيد هذا ما يشاع من أن الشعر تعبير بالصورة ، وهذا يعنى أن الصورة مقوم أساسى من مقومات الشعر بل هى التى تمنح الشعر كثيرا من خصائصه مثل التركيز والتكثيف ، كما تمنحه أسباب خصوصيته كنوع أدبي يتميز عن سائر الفنون التى تتخذ من الكلمة أداة لها ^(٣) » وعلى الرغم من هذه المقدمة عن مكانة الصورة بين أدوات التشكيل الدلالى للشعر فإن النشيد يكاد يكون خلوا منها إذا أخذنا الصورة بمعنى الخيال ذى الأجنحة أو الخيال البعيد ، فالصورة في النشيد من النوع القريب لأن الصورة الأدبية عادة « تبدأ من الواقع وتستمد منه ، ولكنها لا تبقى من هذا الواقع إلا على مفرداته أو بعضها ، وهذه المفردات بدورها تعتبر بالنسبة إلى الفنان بمثابة المواد الغفل يقوم بالحذف منها ، أو الإضافة إليها كما يقوم بتنظيمها في إطار جديد لا ينسخ الواقع ولا يحاكيه ، وفي ظل هذا الإطار الجديد قد تنتقل الأشياء من حدودها الزمانية والمكانية فيما يشبه الرؤيا ، وقد تختلط اختلاطا غير خاضع لمنطق العالم الخارجى ، ولكنه مشروط بمنطق النفس إن كان للحالات

(١) د. مدحت الجيار ، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي ، دار المعارف سنة ١٩٩٥ ، ص ٦ .

(٢) د. محمد حسن عبد الله ، الصورة والبناء الشعري دار المعارف سنة ١٩٨١ ، ص ٤٣ .

(٣) د. أحمد عبد الحى ، شعر صلاح عبد الصبور الغنائى ، الموقف والأداة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب

سنة ١٩٨٨ ، ص ٢٧٢ .

النفسية منطق ... ^(١) وما زلت أكرر أن النشيد ذو وظيفة اجتماعية لذلك هو ينزع دائما مع أدوات تشكيله اللغوية والتصويرية إلى تيسير إدراك معناه ومغزاه ، إلا يكن افتقد خصيصاً من أهم خصائصه وشريطة منه وهى وضعه على لسان الشعب . والصورة الشعرية كما عبر عنها النص السابق ليس لها ضوابط أو مداخل عامة لأنها خاضعة لمنطق الحالات النفسية إن كان لها منطق ، وبذلك تتعسر مهمة المتلقي ؛ لأنه لا بد له من عقل ومشاعر حرة تجول به خلف سرحات الخيال لتمسك بعلاقاته الهلامية ، ودلالاته الأثرية ، وهذا لا يتاح إلا لذوى القدرات والمشاعر الخاصة ، ويتنافى في ذات الوقت مع المغزى الاجتماعى للنشيد .

إن الأساليب المجازية والإغراق فيها يؤدى إلى التباس المعنى أو التعمية عليه أحيانا « ونحن نعلم أن المعنى الحقيقى هو المعنى العرفي ، وأن المجاز بُعد عن الحقيقة فإذا بالغ النص في البعد عن الحقيقة كان بذلك مزلقا إلى اللبس والغموض ... ^(٢) » و « الكتابة الأدبية مجال للتأنق وكثيرا ما تتسع للمجازات والتخييل لأنها قريبة من الشعر ، وينبغي أن تظل محتفظة بجمالها على مر الزمان والخطب لا تقاس بمقياس واحد ، بل إنها تختلف باختلاف المناسبات والموضوعات وباختلاف عقول جمهور المستمعين وأذواقهم ، وثقافتهم ، والمقدار المناسب من الوضوح يختلف في كل حالة عن الأخرى ^(٣) » وكما ذكرنا في البداية أن النشيد قريب الشبه في مغزاه من الخطب لذلك اشتركا في بعض أدوات تشكيلهما ومنها عدم الارتكان التام على الخيال البعيد و « من الأفكار السائدة أنه كلما اتسعت دائرة التأثير ، بمعنى أنه كلما كثر عدد المستجيبين للعمل الفنى كان ذلك أدل على عظمة الفن ، وعلى قدرة الفنان ، وليس هناك شك في صحة هذا الرأي الذى يتطلب الوضوح ويحرص عليه حتى تكون المعانى والأفكار وكذلك المشاعر والعواطف في متناول الناس جميعا أو في متناول عدد كبير منهم ... ^(٤) » وليس افتقار النشيد كثيرا إلى الصورة المتشعبة مزيّا به وبقيمتة الفنية لأنه لم يفتقرها وهو بحاجة لها ، ومن الممكن أيضا « أن تكون الصورة على أكبر قدر من الوضوح ، ومن الممكن ألا يكون في الصورة أى مجاز لغوى ، ومع ذلك تكون صورة شعرية بكل المقاييس ، وإيحائية كأغنى ما تكون الصورة الشعرية بالإيحاء ، وراثنا الشعرى القديم ، والحديث حافل بكثير من الصور التى لا تقوم على أى مجاز لغوى ، ومع ذلك ففيها من الطاقات الإيحائية ما ليس في كثير من الصور التى تقوم على المجاز المكثف المفتعل

(١) د. محمد فتوح أحمد ، واقع القصيدة العربية ، ص ١٣ .

(٢) د. تمام حسان ، أمن اللبس ووسائل الوصول إليه في اللغة العربية ، حوليات دار العلوم للعام الجامعى سنة ٦٨ ، ١٩٦٩ ، ص ١٣٩ .

(٣) د. بدوى طبانة ، وضوح المعنى الأدبي ، ص ١٢٢ .

(٤) السابق ، ص ١١٢ .

ومقياس جودة الصورة النهائية هو قدرتها على الإشعاع ... ^(١) « وعلى الرغم من أن وجود الصورة وعمقها من وسائل التقدير الشعري فإن » النشيد بقدر ما تقل فيه أدوات البيان بقدر ما يسمو إلى مرتب الاستحسان ^(٢) « وذلك كما يقول د. أحمد بدوى معلقا على نشيد (الله أكبر) لعبد الله شمس الدين .

الله أكبر فوق كيد المعتدى والله للمظلوم خير مؤيد

أنا باليقين وبالسلام سافدتى بلدى ونور الحق يسطع في يدى ^(٣)

« الحقائق في النشيد تقوم مقام الخيال ، ولم يلجأ إليه الشاعر إلا قليلا كتصويره نور الحق ساطعا في يده ، وأخذة بناصية المغير ، ولكنه خيال قريب من الحقيقة ^(٤) » . وهذا يؤكد تعليقه على كثير من الأناشيد بضعف الخيال فيها فيقول عن نشيد (أنا الشعب) لكامل أمين : « وإن كان من الحق أن نعترف بأن هذه المعاني جارية على الألسنة ، مألوفة متداولة ، لم يزدنا الشاعر علما بها ، ولم يصورها في صور يستحدثها ولم يخلع عليها ثوبا من الخيال يجعلها طريفة ^(٥) » ثم يعلق أيضا على نشيد (نقي طبول النصر) لعبد الله شمس الدين فيقول « معاني القصيدة محدودة متداولة ، وخيالها محدود أيضا مألوف ^(٦) » وهذا كله يؤكد الحكم السابق بأن الخيال يأتي قريبا في النشيد وأن الحقائق قد تقوم مقامه فيه .

أ- طبيعة التشبيه والاستعارة في النشيد :

إذا كان النشيد بطبيعة حالة لا ينزع إلى الاعتناء بالتخييل والتصوير بل على النقيض تعد الاستجابة للخيال البعيد مزلقا يؤاخذ عليه الشاعر هنا ، فإنه من الطبيعي ألا نجد فيه بعض الوسائل التصويرية التي تكاد تترادف مع مدلول الغموض والصعوبة - على أقل تقدير - التي تكاد تصل إلى مستوى اللبس والإغلاق في بعض الأحيان ، من هذه الوسائل الرمز وهو أداة تصويرية متوارية تماما على ذاكرة الشاعر التصويرية في النشيد . ولا أكاد أجد - غالبا - في النشيد إلا التشبيه والاستعارة وكلاهما في النشيد جاءا من النوع القريب وأحيانا المتداول - مع وجود فارق بين نسبة التشبيه في النشيد ، ونسبة الاستعارة فيه فالتشبيه يكاد

(١) د. على العشري زايد ، عن بناء القصيدة العربية المعاصرة ، ص ٩٨ .

(٢) محمود أبو الوفا ، أناشيد وطنية ، ص ٦

(٣) عبد الله شمس الدين ، الله أكبر ، ص ٢٥ .

(٤) د. أحمد أحمد بدوى ، أثر الثورة المصرية في الشعر المعاصر ، مطبعة جامعة القاهرة سنة ١٩٥٩ ، ص ٢٥ .

(٥) د. أحمد أحمد بدوى ، شعر الثورة في الميزان ح ١ ، ص ٥٦ .

(٦) السابق ص ٨٣ .

يكون عمدة أدوات التصوير لأن « التشبيه أقل أثرًا من الاستعارة لأنه أطول منها ، ولأنه لا يفيد مباشرة وحدة المشبه بالمشبه به ... والاستعارة أقوى إثراءً من التشبيه ، ولكن يجب ألا تكون واضحة كل الوضوح ، وإلا كانت عديمة الأثر ... ^(١) » فالتشبيه يسهل معه إدراك العلاقة بين المشبه والمشبه به ويسهل معه في الوقت نفسه الفصل بين المتشابهات ، فهو أبعد عن الصعوبة والتعقيد اللذين قد يتوالدان من الاستعارة ، وبذلك يحقق اليسر المشترط في النشيد .

والتشبيه في النشيد ورد في مواضع غير يسيرة ، ولكنه كان يشكل صورة جزئية لا تتعدى الشطرة أو البيت ومن ذلك قول محمود غنيم في (نشيد الوطن السليب) :

وقفنا كالرواسي للنضال نصون العرض بالمهج الغوالي

لنا من حقنا المسلوب جند وجند من عناية ذي الجلال ^(٢)

فهو يصور صمود المصريين للكفاح بالجال ، ويقول محمود عبد الحسي في (نشيد الوحدة العربية) :

قسما بالعلم الخفاق يزهو بجبين الآفاق

لنعين المجد الماضي كالصبح سنى الإشراق ^(٣)

ويقول محمد على في (إلى المعركة) :

بعثنا المشاة كنار الشرر وأسرا بنا فوق متن السحاب

ومدفعنا يتحدى القدر يشق الظلام ويطوى الضباب ^(٤)

ويقول عبد الرحمن صدقي :

اذكروا ذلك وامضوا قدما لا تكن وجهتنا غير الأمام

تزد جينا دقة القلب كما يقرع الطبل لجرار أسهام ^(٥)

فالشاعر شبه أثر دقات قلوبهم في زج الجموع بأثر ضرب الطبول قبل بداية تحرك الجيش الملتهم . وهو نوع من تشبيه المحسوس بالمحسوس كنوع من التبیین والتوضيح .
ويقول محمد البرعى في (نشيد على طريق النصر) :

(١) د. محمد غنيمى هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دار النهضة العربية ط٤ سنة ١٩٦٤ ص ١٢٧ .

(٢) محمود غنيم ، في ظلال الثورة ، ص ٧٩٠ .

(٣) محمود عبد الحى ، أصداف الشاطئ ، ص ٢٤١ .

(٤) مختارات الإذاعة المصرية ، الشعر في المعركة ، ص ٨٥ .

(٥) عباس العقاد ، المازنى ، الديوان في الأدب والنقد ، ص ٥٦ .

لا لن أحيّد عن الطريق ولا العهود لا لن ألين ولن أراوغ في الوعود

سأحطم الصنم الأصم مسطراً بدمى حروف النصر عالية البنود

.

وبضربتي وبقوتي سأحيل موقعك الهشيم إلى تراب

وتدوسه دبابتي فكأنه أسطورة خلف السراب^(١)

فهو شبه القضاء على العدو وإفناؤه بالأسطورة في وهمية وجودها ، وهو تشبيه له بعض الجدة والطرافة دون إغراق أو تعقيد ، وهو تشبيه المحسوس بالمعقول للتأكيد والمبالغة ويقول كمال عبد الحليم في (ولدنا هنا) :

سلام على شارع بعد شارع على كل قطعة أرض تدافع

على مارد صدره كالمزارع وفي قبضتيه ألوف المدافع

وأنفاسه كانطلاق الزوابع^(٢)

فالشاعر يشبه صدر البطل المدافع عن وطنه بالمزارع في خضرتها بقصد الإشارة إلى حدّائته سنّه وعلى الرغم من صغره فهو مارد ، أنفاسه في قوتها وغضبها كانطلاق الزوابع ، وبذلك أحدث الشاعر مفارقة جيدة بنسبة الغضب الزوبعي والإرادة الكبيرة إلى حَدَث السن والقدرة ، فهو رغم صغره يعي دوره وانطلقت إرادته تعادل هذا الوعي وكأنه يذكرنا يقول الشاعر :

المرء بالعقل لا بالحجم والكبر لا تحسبن نمو المرء كالشجر

وتشبيه صدر المُدافع بالمزارع مستمد من المعجم التصويري الدائر على السنة الكثيرين حين يشبهون كل صغير بأنه ما زال أخضر ، أو أن عوده أخضر . ويقول العقاد :

نيلنا خير ماءً كوثر من نعيم فاض بالسلسيل

في العروق الدماء شعلة من حميم للعدو الدخيل^(٣)

فهو يستخدم التشبيه التجريدي للنيل بالكوثر ، وهو من نعماء الجنة ، والدماء بالحميم وهي من نعم النار ، وهو بذلك أبرز التشبيه بالمفارقة التي أحدثها بين البيتين .

(١) محمد البرعي ، الأعمال الكاملة لمحمد البرعي ، ص ٢٣١ ، ٢٣٢ .

(٢) مختارات الإذاعة المصرية ، الشعر في المعركة ، ص ٤٣ .

(٣) محمود محمد صادق ، أدب الثورات القومية ، ص ٥٣ .

وَيَصُورُ عَلَى الْجَنْدَى حَالِ شَبَابٍ مِصْرَ فِي (شَبَابِنَا النَّاهِضُ) فِيَقُولُ :
رِيَّاحِينَ يَوْمَ يَسُودُ السَّلَامُ بِرَاكِينَ حِينَ يَجِدُ الْخَصَامُ
إِذَا مَا دَعَا النِّيلَ أَبْنَاءَهُ بِذَلْنَا لَهُ الرُّوحَ بِذِلِّ الْكَرَامِ^(١)
وَيَعْلُقُ د. أَحْمَدُ أَحْمَدُ بَدْوِي عَلَى نَشِيدِ كَامِلِ الشَّوَاوِي فِي قَوْلِهِ :

أَنَا وَمِضْ وَبَرِيقُ أَنَا صَخْرُ أَنَا جَمْرُ
لَفَحَ أَنْفَاسِي حَرِيقُ وَدَمِي نَارُ وَثَارُ

« والفقرة الثانية للقصيد تصف الفتى المصرى ماضيا لتحرير بلاده في سرعة كسرعة البرق ، وصلابة كصلابة الصخر ، وانتقاد عاطفة كأنها الجمر تبدو في أنفاسه الملتهبة ودمه المتقد كالنار يطلب الثأر^(٢) » .

والملاحظ أن التشبيه دائما يأتي قريبا ومتداولا فكلنا نشبه الصمود بالجبال ، ووضوح الأمر بالصبح ، أو سرعة إتيان الفروج بعد الكربات بالصبح بعد الديجور ، والنيل بالكوثر والصغير بأنه أخضر ، والثائر بالبركان ، واللطيف بالريحان ، فالأمر بذلك بعيد تماما عن التعسير والغموض ، ونلاحظ أيضا في أكثر الأمثلة السابقة أنها حرصت على إبقاء أداة التشبيه (كالرواسي ، كالصبح ، كزار الشرر ، كما يقرع الطبل كأنه أسطورة ، كالمزارع ، كانطلاق الزوايع ...) كنوع من البعد عن محو الفواصل بين المشبه والمشب به فأداة التشبيه إن كانت تبدو عامل وصل بينهما فهي حائل اندماجهما والتحامهما لأنها لا تنفي الفوارق بينهما ، وخصوصية المشبه ، والمشب به واستقلالية كل منهما وبذلك لا يتعسر على المتلقي أبدا إدراك العلاقة بين المشبه والمشب به ، ويسهل عليه الفصل بينهما مما يجعل الصورة قريبة إلى الذهن .

ومن الوسائل التي حرص عليها النشيد في تشكيله للصورة التشبيهية ما يدل على حضور مغزى التيسير ، ودفع الغموض تماما لإدراك العلاقة بين المشبه والمشب به لأنه من الثابت أن التشبيه كلما طال فقد قُدرَ من بلاغته التخيلية والدمجية وصار أمر الفصل بين المتشابهين يسيرا ، لذلك أَسَمُوا ما حُذِفَ فيه وجه الشبه وأداة التشبيه « بالتشبيه البليغ » ، لكننا نجد التشبيه في النشيد حرص على إبقاء عناصره : أداة التشبيه - كما في الأمثلة السابقة - ووجه الشبه محاولة لنفي أية شبهة مشقة تحول دون إمساك المتلقي لخيوط العلاقة - المرادة - بين

(١) على الجندى ، ترانيم الليل، ص ٣٥ .

(٢) د. أحمد أحمد بدوي ، شعر في الميزان ح ١ ، ص ١٢٠ .

طرفي الصورة : لذلك نجد في كثير من الأناشيد إبقاءها على وجه الشبه فيقول محمود حسن إسماعيل في (لحن من النار) :

مهما ترامي عليك الظلام إنا سنغدو لهيب القمم
ناسفين من طريقك الردى عاصفين كالرياح بالعدا (١)
فهو يشبه الثائرين لفلسطين بالرياح في زوبعتها وعصفها .
ويقول أحمد زكي أبو شادي في (نشيد النيروز) :
يا عوالي النخيل في شموخ الطهارة والثبات والحياة
لك عيد نبيل هو عيد الحضارة عيد ماض عيد آت (٢)
فهو يشبه النخيل بالطهارة ووجه الشبه بينهما هو السموق والشموخ .
ويقول على الجارم في (نشيد المعلمين) :

منشئ الأجيال أستاذ الشعوب - والأمم - قلما يبلغ في الدنيا مناه
شعلة تعلق وتخبو وتذوب - في الضرم - لتقود النشء في ليل الحياه (٣)
فالمعلم يشبه الشعلة ووجه الشبه أنه يعلو بقدراته ، وكذلك الشعلة يعلو ضوءها ثم تخبو
وتفنى من أجل الآخرين . وكلاهما مصدر نور لمن حوله .
ويقول الراجعي في (ربنا إياك ندعو) :

إننا نبغى رضاك إننا ما ارتضينا غير ما ترضي لنا
أنفسا طاهرة طهر الحرم تملأ التاريخ مجدا وكرم (٤)
فالشاعر يوضح وجه الشبه بين نفوس المسلمين ، والحرم ، وهو الطهر والزكاء
ويقول على الجارم في (نشيد الكشافة) :

قد كنت والدهر في صباه نجم هدى ساطعا سنانه
تعنو لسلطانك الجباه مرفوعة الرأس والبنود (٥)

(١) محمود حسن إسماعيل ، تائهون ، ص ٦٥ .

(٢) أحمد زكي أبو شادي ، الينبوع ، ص ٦٥ .

(٣) على الجارم ، الأعمال الكاملة لعلى الجارم ، ص ٢٩٦ ، ٢٩٧ .

(٤) أبو مازن ، نشيد الكتائب ، ص ٩٣ .

(٥) على الجارم ، الأعمال الكاملة لعلى الجارم ، ص ٥٤٨ ، ٥٤٩ .

فالشاعر يشبه مصر وقت سبقها الحضارى بالنجم ووجه الشبه بينهما هو الهداية لأن مصر هدت بسبقها الحضارى العالم وهو في غياهبه .

ويقول عبد الرحمن صدقي في (النشيد القومي) :

ما عظيمُ تالد من العلا في ثنايا حاضر غير عظيم ؟

فاجعلوا عهد العلا متصلا كاتساق الدر في العقد النظيم ^(١)

فالشاعر يحثهم على وصل الحاضر بالماضي دون انقطاع كما يتسق الدر في العقد النظيم . مشبها هذا العهد بالدر ويتبدى وجه الشبه من كلمتى (متصلا ، اتساق) ومن التشبيهات الرقيقة قول محمود غنيم في (نشيد الكشافة العربي) :

قلبي كماء المزن أو هو أظهر ماء الحنان يكاد منه يُقَطَّرُ

أهوى السلام وبالسلم أبشر لكننى في الروع لا أتقهقرُ

لا ينثنى عزمى إذا السيف انثنى ^(٢)

فالشاعر يشبه قلبه بماء المزن في الطهارة والنقاء . ليؤكد بهذا التشبيه صدق نزوعه إلى السلام وكرهيته للحرب وأن لجوءه للحرب لا يكون إلا لجوءاً اضطرارياً لصد عدوان .

ويقول أحمد زكى أبو شادى في (نشيد النيل) :

حى شعبا عمره كالحدثان دائم التجديد حى غير فان

يصرع الأخطار أنا بعد آن وفى الغلياء برأ والجدود ^(٣)

فشعب مصر كالحدثان في بقاءه وديمومته هذه واحدة ، وفي استطاعته القضاء على الأخطار كما يصرع توالى الليل والنهار كثيرا من الكائنات والجمادات فعبارتنا (دائم التجديد ، حى غير فان) الوصفيتان ، ثم (يصرع الأخطار) هى بمثابة وجه الشبه بين طرفي الصورة .

ويقول صالح جودت في (دم للشعب) :

إبقى فأنت السد الواقى لمنى الشعب

(١) عباس العقاد ، المازنى ، الديوان في الأدب والنقد ، ص ٥٥ .

(٢) محمد غنيم ، في ظلال الثورة ، ص ٦٣ .

(٣) أحمد زكى أبو شادى ، مصريات ، ص ١٧ .

إبقى فأنت الأمل الباقي لغد الشعب^(١)

فكلمة (الواقى) في البيت الأول هى بمثابة وجه الشبه بين المشبه (عبد الناصر) والمشبه به (السد)، فكلاهما سياج يمنع من خلفه ويحميه، ويظهر مما سبق أن وجه الشبه، ليس من الغموض واللبس بمكان كي يحرص الشاعر على إثباته بين أركان التشبيه الأخرى، ولكنها الرغبة الملحة على التيسير والوضوح ورفع مجرد توهم أى لبس فيه. وعلى الرغم من ذلك فإن التشبيهات الواردة في أغلبها لم تفتقد طابع الجدة والرقّة والفنية على بساطتها، وجزئية موضعها في النسيج الشعري للنشيد مثل التشبيه بالمزارع، والأسطورة، وماء المزن، والطهارة، والحرم... إلخ

أما أن ينزع التشبيه إلى العلاقات السطحية بين المشبه والمشبه به فهذا مما يزرى بالتشبيه كما يقول العقاد: «وإذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ثم تذكر شيئاً أو أشياء مثله في الأحمرار فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شئ واحد، ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك. وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان من نفس إلى نفس. وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه، واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه...^(٢)» وكأن هذا التشبيه السطحي نوع من التجريد لخصائص المشبه، والمشبه به، والوقوف بهما عند الشكلية الخالصة، وهذا ما أخذ على رامى في قوله:

نباتها ما أينعه مفضضا مذهباً

ونيلها ما أبدعه يختال ما بين الربا^(٣)

«... ولا يعجبني فيه وصف النبات بالمفضض والمذهب...^(٤)» حتى وإن ظهر منها أنه يشبه نبات القطن والقمح خاصة بالفضة والذهب ويكون هدفه إثبات غلاءها وعظم قدرها كما هى للمعادن الغالية. وإن كان الشاعر وفق في رسم صورة استعارية في البيت الثانى في قوله (ونيلها يختال بين الربا) فهو صور النيل مزهواً مختالاً ويزداد الإحساس بصدق هذه الصورة وجمالها باختيار مكان الاختيال والزهو وهو (بين الربا) المكان الذى تبرز فيه قدرة النيل ويظهر فيه منعماً متفضلاً وكأن ذكر المكان كان بمثابة التعليل لهذا الزهو والاعتراف بمشروعيته.

(١) صالح جودت، الحان مصرية، ص ١٧٧.

(٢) عباس العقاد، المازنى، الديوان في الأدب والنقد، ص ٢١، ٢٠.

(٣) أحمد رامى، ديوان أحمد رامى، ص ٢٥٤.

(٤) محمود عطا، رأى في أدبنا المعاصر، ص ٦٣.

ويقول على الجارم في (نشيد الكشافة) :

الأرض أنى خطوت تبر وزهرها جواهر ودر

عقد ، وهذا الوجود نحر قد يجل النحر بالعقود^(١)

لأن « ... الوقوف عند تسجيل التشابه الحسى الملموس بين عناصر الصورة يُعدّ عيباً من العيوب الخطيرة في تشكيل الصورة وتوظيفها^(٢) » .

أما استعارة فتأتى في المرتبة الثانية بعد التشبيه وهى أيضا حين تأتى تكون من النوع المتسامع به ومنها قول محمود حسن إسماعيل :

مهذ البطولات أرض العرب أرض العلام قديم الحقب

ضجت من الثار نار الدماء هيا نشق إليه الذهب

.

فجر ستنشق عنه الخيام والليل يطويه نور العلم^(٣)

فضجيج النار ، وانشقاق الخيام عن الفجر ، وطى الليل بنور العلم ، كلها من الاستعارات ولكنها من النوع القريب .

حرر المصرى من رق الطغاة فمضى بينى على النجم علاه

وسعى حيا إلى غايته بعد أن قالوا تخطته الحياة

.

عاش دهرا تحت أطباق الظلم ينهش الجوع صباه والسقم

وأراه اليوم حرا ناهضا رافعا جبهته بين الأمم^(٤)

(بينى علاه ، تخطته الحياة ، أطباق الظلم ، ينهش الجوع والسقم صباهى .. كلها استعارات قريبة ومن النوع المتسامع به .

ويقول على الجارم في (نشيد التاج) : واصفا فاروقا :

نالت به مصر المئى وتفيات ظل الأمان

(١) على الجارم ، ديوان على الجارم ، ص ٥٤٨ ، ٥٤٩ هـ .

(٢) د. على عشرين زائد ، عن بناء القصيدة العربية ، ص ١٠٤ .

(٣) محمود حسن إسماعيل ، تائهون ، ص ٦٥ .

(٤) على الجندى ، ترانيم الليل ، ص ١٥-١٦ .

ملك مشى الدهر الجمو حُ إليه مرخى العنان^(١)
ففي البيتين عدد من الاستعارات وهي (ظل الأمان ، مشى الدهر الجموح ، مرخى
العنان ..

ومن الأناشيد التي اتخذت الاستعارة أداتها التصويرية الأولى نشيدا (المعركة) لفوزى
العنتيل ، و(نداء الحياة) لفاروق شوشة ، فيقول الأول :

وعلى شاطئ اللظى المنهارِ ألهمنى أنشودة الأحرارِ
واسكبي لحنها على أوتارى ودعها تنز في فيثارى
.....

وانشرى قصة الردى والنار في ارتعاش الدجى وحزن النهارِ
في حديث الربا وصمت القفار بجناح كالمارد الجبار
.....

أيها الشعب ، حطّم الأغلال ذاب ليل القيود ، والظلم زالا
هذه قصة دماؤك فيها تخضب الأفق، والربا والجبالا^(٢)

(شاطئ اللظى المنهار ، اسكبي لحنها ، تنزفي فيثارى ، ارتعاش الدجى ، حزن النهار ،
حديث الربا ، صمت القفار ، ذاب ليل القيود ، من الاستعارات الجميلة الموحية بحالة
الانكسار والحزن المخيم في فترات الاحتلال .

ويقول فاروق شوشة لعبد الناصر بعد النكسة :

سَبَقَتْ إلى النور كيدَ الطغاة وفجّرتَ فينا نداءَ الحياة
.....

ستمضى وتمضى على كل أرضٍ

شعاعًا يشقُّ الليالى سناهُ

مَضَتْ صيحةُ الحق في العالمين نداءُ يهز ركامَ السنين
تفاوت سدودٌ ، وزالت حدودٌ تمزقها وحدةُ السائرين

(١) على الجارم ، الأعمال الكاملة لعلى الجارم ، ص ٢٨٨ .

(٢) فوزى العنتيل ، الأعمال الشعرية الكاملة لفوزى العنتيل ، ص ٢٢٤ - ٢٢٥ .

وتمضى الفيالق بالزاحفين مواكب خلف اللواء الأمين

وكبرت الأرض والذكريات تقبل وتغ خطى العائدين^(١)

فالأبيات احتوت على العديد من الاستعارات وهي فجرت نداء الحياة ، نداء يهز ركام السنين ، الذكريات تقبل خطى العائدين ...) ولكن هذين النصين لكثرة التصوير فيهما ، والذي يبدو فيه بعض الصعوبة افتقدا بعض صلاحيتهما لأن يكونا نشيدين ربما اقترابا إلى طبيعة القصيد ، خاصة وأن الخيال في الاستعارة يستفز الوجدان والمشاعر ولكنه يستقيم الأعضاء لأن الخيال بقدر ما ينبه الوجدان والمشاعر الداخلية بقدر ما يغيب الإنسان عن الوقائع الخارجية ، لِنَتَّحِ عيون حسه على دنيا المعانى والمجاز وكما رأينا فإن الاستعارة لا ترد كثيرا في النشيد مثل التشبيه ، وعندما ترد تكون من النوع المتأني الواضح لأن التعبير الاستعاري عامة . « يقوم ... على التعمق الوجداني ، تمتد فيه مشاعر الشاعر إلى كائنات الحياة من حوله فيتأملها كما لو كانت هي ذاته ، ومن هنا تحتاج الاستعارة إلى جهد غير يسير حيث تتضح فنية الشاعر في استخدامه لهذا اللون في صوره ، وقد لا نجد مثل هذا الجهد في استخدامه للتشبيه ... »^(٢) وهذا يعلل لنا ميل النشيد أكثر إلى التشبيه دفعا للمشقة ، ونفيا للتعقيد والتعسير ، « ومن رأى الدكتور شوقي ضيف أن التشبيه لا يحتاج بعدا في الخيال ، ولا عمقا في التصوير ... ولا أحسب الزميل يريد بهذا أن يهون من قدر التشبيه أو يصوره في صورة الشئ السهل المسلك ، القريب التناول ، وإنما لعله أراد أنه دون الاستعارة في يسر بنائه ، وصياغته ، وأنه أقل منها شأنا في إبراز المعانى ، وصبها في قوالب المحسوسات ، وإن كان هو أساسها ، وعمادها »^(٣) ومكمن الفرق بينهما هو أن « التشبيه يحتفظ للمشبه والمشبه به بذاتيتهما ، وكل ما يفعله أن يربط الصلة بينهما ، و أما الاستعارة فتدمج الواحد في الآخر ، وتجعلهما شيئا واحدا ... لهذا كان التشبيه أكثر شيوعا من الاستعارة في العصور الانتباعية التي يكون فيها الشعراء أقل حدة في الخيال ، وأكثر انصياعا لأحكام العقل والمنطق ، وكانت الاستعارة أكثر شيوعا من التشبيه في العصور الإبداعية التي يستطع فيها الخيال ويجمع فلا يكون عليه ضابط »^(٤) وهذا تحليل لاعتماد النشيد على التشبيه ، واستتدار الاستعارة فيه .

(١) محمود حسن إسماعيل ، الشعر في المعركة ، ص ٦٠ .

(٢) خالد محمد الزواوي ، الصورة الفنية عند النابعة الذبياني ، الشركة المصرية العالمية للنشر لو نجرمان سنة ١٩٩٢ ، ص ١٤١ .

(٣) على الجندی ، فن التشبيه ح ١ ، مكتبة نهضة مصر ط ١ سنة ١٩٥٢ ، ص ٤٩ .

(٤) السابق ، ص ٥١ ، ٥٢ .

ب- نمطية الصورة واجترارها في النشيد :

من الظواهر التي تستدعى الملاحظة بالنسبة للصورة في النشيد أنها من النوع الذي يمكننا أن نطلق عليه (الصورة المحتذاة) أو (الصورة النمطية المجترة) بحيث نراها تصبح نمطاً مجازياً واحداً ينتظم التشكيل الدلالي الواحد عند جل الشعراء مما يجعلنا نشعر بالألفة وانتناس الصورة ، وهذا لا يكون إلا بنفي الغرابة عنها ودورانها في المحل الدلالي الواحد فالصورة النمطية هي « الصورة المطروقة التي نصبت إichاءاتها بكثرة الاستعمال^(١) » وأنا أعرض هنا - على سبيل التمثيل لهذه القضية لشريحة واحدة من هذه الصور النمطية الواردة في النشيد ، وهي تشبيه المصريين أو الجنود والثائرين بالأساد ، وتشبيه مصر أو الوطن العربي بالعرين ؛ لنرى معاً كيف دار هذا المعجم التصويري عائجا على كل نشيد ليمتاز منه دلالاته المألوفة ، يقول رفاعه :

يا حزيننا قم بنا نسودُ فنحن في حربنا أسودُ
عند اللقاء بأسنا شديد هام عدائنا لنا حصيد
.....

نحن ليوث الثرى كماء نحن لأوطاننا حماة^(٢)

ويقول على الجارم مستخدماً نفس المشبه به :

آباؤنا قادة الدهور قد أنطقوا صامت الصخور
من كل وثابة جسور كأنه صائل الأسود^(٣)

ويقول على الجندي في (نشيد قسم التحرير) مصوراً مصر بعرين الأسد عن طريق الاستعارة التصريحية :

حلفت بربى جهد اليمين وبالكذب بالرسول بالأنبياء
بأنى للنيل وافٍ أمين أصون العرين وأحمى اللواء^(٤)
« اختيار كلمة (العرين) الموحية بأن المدافع عن بلاده أسد يأبى الذل والخنوع^(٥) »

(١) واقع القصيدة العربية ، ص ٦٩ .

(٢) د . طه وادى ، ديوان رفاعه الطهطاوى ، ص ١١٩ .

(٣) على الجارم ، الأعمال الكاملة لعلى الجارم ، ص ٥٤٩ .

(٤) على الجندي ، ترانيم الليل ، ص ١٨ .

(٥) د . أحمد أحمد بدوى ، شعر الثورة في الميزان ح ١ ، ص ١٨٤ .

ويقول أيضا في (نشيد المجد) مشبها جنود مصر بالأسود :

نحن في البر وفي البحر أسودٌ وصقور بين آفاق السماء
قد كتبنا النصر في لوح الخلود بمداد من دماء الشهداء^(١)

ويقول في (شبابنا الناهض) جامعا بين الصورتين في استعارتين تصريحيتين :

شباب البلاد ، جنود الهرم أسود العرين حماة العلم
علينا يشيد الحمى مجده وتسمو بنا مصر فوق الأمم^(٢)

ويقول محمد أبو الوفا في نشيد (الانتصار) مشبها مصر بالعرين بطريق الاستعارة التصريحية .

كلنا يحمى العرينا ليس فينا
من فتى يلقى مهينا أو فتى لم يفد الروح الديار^(٣)

ويقول محمد الأسمر في (نشيد عاش الملك - عاش الوطن) :

نحن الحياة للبلاد ونحن أنصار العلم
إذا دعا داعى الجهاد كنا بها أسد الأجم
نذود عن أرض الوطن

عاش الملك، عاش الوطن عاش الملك، عاش الوطن
يا مصرُ يا كنز الوجود نحن على الكنز أسود
ونحن أمثال الجدود نفنى ونعطيك الخلود^(٤)

ويقول في (نشيد الأسطول الحربي) :

نحن في البحر والبر أسود إن دعا الداعى ، وندتنا الجدودُ
أبصرُونا مثلهم تحت البنود ورأونا مثلما سادوا نسود^(٥)

(١) السابق ، ص ٣٢ .

(٢) السابق ، ص ٣٥ .

(٣) محمود أبو الوفا ، أناشيد وطنية ، ص ٤٦ .

(٤) محمد الأسمر ، ديوان السمر ، ص ١٣١ .

(٥) السابق ، ص ١٣٤ .

ويقول محمود عبد الحي مستخدماً نفس الصورة تقريباً في نشيد (الحرس الوطني) :

إذا نادى الحرب أبطالها وزلزلت الأرض زلزالها

وإن دعت الغاب أشبالها أجبتُ بلادى إني لها

بلادى سلمت وروحي الفدا

شبابَ البلاد الكفاح الكفاح وأسد العرين السلاح السلاح

وهبوا بنى مصر فالفجر لاح وهيا ابدلوا الروح بذل السماح

بلادى سلمت وروحي الفدا^(١)

جامعا بين الصورتين أيضاً في شطرة واحدة على سبيل الاستعارة .

ويقول في (نشيد النصر) :

عبرت مصر وللشرق العبور فسرى في الشرق إصباح ونور

أرض سيناء على آجامها جيش أساد وفي الجو نسور^(٢)

ويقول محمود غنيم في (نشيد الوطن السليب) :

برئنا من تراث ابن الوليد وأمجاد الأبوة والجدود

إذا زحف المغيرُ على الحدود فلم نفتك به فتك الأسود

.

لنا أرض بها أسد وغاب وجوفيه يحترق السحاب

لنا ماء يحيل البحر جمرًا به للمعدى سمٌ مذاب^(٣)

ونلاحظ أيضاً في الأمثلة السابقة تكرار كلمتي (أسد ، غاب) .

ويقول في (نشيد الطيران) :

أنت يا مصرُ لنا برجٌ وغاب تثبتين الشهب والأسد الغضاب

نحن أبناؤك ركابُ السحاب كم قهرنا البحرَ فياضَ الغياب^(٤)

(١) محمود عبد الحي ، أصداف الشاطئ ، ص ٢٣٢ .

(٢) السابق ، ص ٢٣٢ .

(٣) محمود غنيم ، الأعمال الكاملة لمحمود غنيم ، ص ٧٩٠ .

(٤) محمود غنيم ، في ظلال الثورة ، ص ١٤٤

ويقول محمود صادق في (نشيد العروبة في تحرير فلسطين) :

طبقوا الآفاق شأن الخالدين واملأوا الدنيا دويًا ورنين
أشهدوا الأجداد في طي الثرى أننا أشبال ذيك العرين^(١)
مستبدلاً الأشبال بالآساد .

ويقول الرافعي في (حماة الحمى) :

لك المجد يا مصر فاستمجدى بعزة شعبك طول المدى
ونحن أسود الوغى فاشهدي وثوب أسودك يوم الصدام^(٢)
ويقول محمود حسن إسماعيل في (إلى الأمام يا عرب) :

فالله يحدو النصر في صفوفكم والله يلقي البأس في كفوفكم
في كل أفق يمت زحوفكم وزمجت في زحفها جيوشكم^(٣)
ويقول أحمد نجيب في (نشيد العروبة) :

ونحن الأسود أسود الحمى نفدى البلاد بغالى الدما
بوحى الإله وهدى السما نشق الطريق لمجد الوطن^(٤)
ومثله قول محمد على في نشيد (إلى المعركة) :

لمصرَ وجارات مصر الخلود وأرض العروبة بيت السباع
إلى كل طاع يمس الحدود سنمضى ونحن الأسود الجياغ^(٥)
ومثله قول أحمد حسن البافورى في (مواكب الإيمان) :

آن للدنيا بنا أن تطهرا نحن أسد الله لا أسد الثرى
قد قطعنا العهد أن لا نقبرا أو نرى القرآن دستور الورى
كل شئ ما سوى الدين هباءً

يا رسول الله قم فانتظر جنوداً لن يكونوا في الوغى إلا أسودا

(١) محمود محمد صادق ، ملحمة الحرب المقدسة في تحرير فلسطين ، ص ٤ .

(٢) محمود محمد صادق ، من أدب الثورات القومية ، ص ٥٣ .

(٣) محمود حسين إسماعيل ، تائهون ، ص ٨١ .

(٤) أحمد نجيب ، ديوان أحمد نجيب للأطفال والناشئين ، ص ٢٣٨ .

(٥) مختارات الإذاعة المصرية ، الشعر في المعركة ، ص ٨٤ .

كرهوا العيش على الأرض عبيدا ورأوا فيك معينا لن يبيدا

إنهم بين الورى رمز الفداء^(١)

ويقول محمد عامر بحيرى في (نشيد شباب العرب) :

وإنا بنو العرب الأكرمين حماة الديار أسود العرين

بنينا بناء العلى قادرين وسدنا البلاد بعلم ودين^(٢)

ويقول أيضا أحمد مخيمر في (عائد من اليمن) مستخدما إحدى مرادفات كلمة الأسد وهي (الضيغم) :

هز الجبال صياحهم وصياحى وحملت روى فى يدى وسلاحى

ونسيت فى يوم القتال جراحى وهجمت هجمة ضيغم ضار خشن

أنا عائد يا أم .. من أرض اليمن^(٣)

وكما رأينا فإن الصورة دارت على كثير من الأناشيد لتمتاز منها « ومن يلق سمعه إلى الحشوة والدهماء ممن لم يؤتوا نصيبا من العلم والأدب والثقافة نجد كثيرا من التشبيهات تسقط في كلامهم بلا كلفة ولا عناء ... وهم يلتقون مع الخاصة في كثير من التشبيهات كتشبيه الشجاع بالأسد^(٤) » وهذا له دلالاته فدوران الصورة وائتلافها يفقدها طابع الجودة والغرابة ، والصعوبة التى قد تتولد منهما حيث « إن المجازات ، وهى من غير شك أخفى من الحقائق ، لا تستعمل في الخطابة إلا بمقدار ولكنها تستخدم في الشعر لاختصاصه بالتخييل . ولذلك تبدو الألفاظ المنقولة أو المجازات في أول أمرها غريبة ، فتكون حينئذ أخص بالشعر ، فإذا كثرت تداولها صارت مشهورة ، وصلحت بذلك للخطابة ... وبذلك يلحق المجاز - إذا اشتهر - بالحقيقة لأنه يكتسب شهرتها ، وكثرة تداولها فلا يحس السامع بشئ من الغرابة التى كان يجدها في أول عهده بنقلها أو التجوز في استعمالها^(٥) » والنشيد - كما سبق في الفصل الثانى يشترك مع الخطابة في ذات الوظيفة الاجتماعية لذلك حرص على احتذاء الصورة ، لأن الشاعر لا يريد في النشيد إبراز طاقاته التخيلية في ربط الواقع بالخيال ، وإنما إبراز ما يناسب طاقات المتلقي في الإمساك بإيحاءات هذا الخيال ، وربما نجد علة نمطية الأداء عند

(١) أبو مازن ، نشيد الكتائب ، ص ٩٨ .

(٢) عامر محمد بحيرى ، ديوان عامر بحيرى ، ص ٤٦ .

(٣) أحمد مخيمر ، الغابة المنسية ، ص ٢٩٠ .

(٤) على الجندي ، فن التشبيه ، ص ٤٣ .

(٥) د. بدوى طبانة ، وضوح المعنى الأدبي ، ص ١٢٢ .

الشعراء ، لنمطية التجربة وعمومها ، وبهذه النمطية هل سيبقى لهذا التشبيه وهذه الاستعارة جدة تستدعى إعمال الذهن ؟ ! لقد فقدنا بدورنا طبيعتهما المجازية ليستقرا مكانا لهما ففي الواقع والمألوف .

ج- مبالغات الصورة في النشيد :

المبالغة هي أن « تثبت للشئ وصفا من الأوصاف ، تقصد فيه الزيادة على غيره فتبلغ بالمعنى أقصى غاياته ... »^(١) وكثيرا ما تأتى على لسان الشباب في موضع الحماسة للمبالغة فيه لذلك « المبالغات - في رأى أرسطو - أليق بالشبان لأنها تصور خلق الحماسة »^(٢) ولكن المبالغات التى أعرض لها في هذا الموضع مبالغات مرنولة لأنها استدعت صفات خاصة بالذات الإلهية ونسبتها إلى غيره لذلك جعلنا لا نفقد الإحساس بحرج التعدي حين نسحب مثل هذه الصفات ونخلعها على غير صاحبها حتى وإن كان ذلك على مستوى المبالغة والتصعيد للمعنى من ذلك قول على الجندى في (نشيد المجد) :

قد نما لنا الصيّد أعلام الأنام أنجمُ العز ، وأقمار السعود

من فراعين ، ومن عُرْب كرام يومئ الناس إليهم بالسجود^(٣)

فالمبالغة بالدعوة إلى تقدير المصريين أصحاب الحضارات وصلت معه إلى حد السجود لهم ، وإن كانت هذه أرفق المبالغات لأنه ربما يقصد من السجود لهم الخضوع والتبعية . ومن ذلك قول محمود صادق :

أشرقوا في الأفق نورا ولهبا واملأوا الكون بآيات العجب

وعلى التاريخ خطّوا بالذهب سبّح الدهر بأمجاد العرب^(٤)

فمع صادق أصبح الدهر يسبح بأمجاد العرب بدلا من أن يسبح باسم ربه الأعلى وإن كان يريد من ذلك تنزيها وتفردا لهذه الأمجاد، ولكن تبقى كلمة (سبح) تشعرنا بنوع من الحرج . وكذلك قول صادق - أيضا - :

حياتك يا مصر فوق الحياه وصوتك يا مصر وحى الإله

تعاليت يا مصر من موطن على الدهر يبقى وتفنى عداه

.

(١) محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ص ٢٢٦ .

(٢) السابق ص ١٣٠ .

(٣) على الجندى ، ترانيم الليالى ، ص ٣٢ .

(٤) محمود محمد صادق ، ملحمة الحرب المقدسة في تحرير فلسطين ، ص ٤ .

يظلك عرش الملك الكريم وترعاك عين العلي العظيم
ألست الكنانة في أرضه وموعد جنته والنعيم

فالصورة نزع منزع المبالغة في (صوتك يا مصر وحى الإله ، تعاليت يا مصر ،
ألست موعد جنته والنعيم) حتى عدها أحد النقاد عليه غلطة الكفر فيقول « المصيبة الكبرى
في هذا النشيد أنه موضوع على مبادئ « أنقرة » من نقل ألفاظ الألوهية والشريعة
وصرفها عن الله ، ودين الله إلى الوطن ، وهذا إلحاد فظيع ... وكما يقال تعالى الله ،
وسبحانه وتعالى ، يقول صاحب النشيد تعاليت يا مصر ويقول الله في كتابه العزيز عن جنة
الآخرة « مَثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وَعَدَ الْمُتَّقُونَ » فينقلها صاحب النشيد إلى مصر ويقول : ألست
الكنانة في أرضه « وموعد جنته والنعيم » إذن فالجنة التي وعد المتقون هي مصر ،
وإلا فما معنى قوله « وموعد جنته » ؟ والطامة الكبرى قوله (وصوتك يا مصر وحى
الإله) فمتى أضيف الوحي إلى الله فقد تعين وخرج من كل المعاني اللغوية التي تفيدها لفظه
الوحي كالإشارة والرمز ووسوسة الشيطان ، ولا يفهم أى مسلم على وجه الأرض من قولك :
وحى الله ، وأوحى الإله ... إلا معنى واحدا . فكان النشيد موضوع عمدا لإفساد عقيدة
المسلمين ، وتشكيكهم فيها ... (١) .

ومن هذه المبالغات المربودة قول شوقي :

جعلنا مصر ملة ذى الجلال وألفنا الصليب على الهلال
وأقبلنا كصف من عوال يشد السمهرى السمهرى (٢)

« فانتقدوا قوله (ملة ذى الجلال) ونقل إلى أن أحدهم قال : إننا نجعل مصر وطننا
يشارك في حبه أبناءه — وأما ملة ذى الجلال فهي الملة التي يدين بها كل إنسان بينه وبين
ربه « ذى الجلال » ، وهو انتقاد شديد فإننا إن سمينا الوطن ملة ذى الجلال ، فماذا يكون
الإسلام والمسيحية واليهودية ؟ إنما يقال اتحدوا في الوطن ، واتركوا الدين للديان ، ولا يقال
اجعلوا الوطن ملة الديان ، ولم يستحسنوا . قوله « ألفنا على الهلال » ، ولا ذكره
السمهرى وقال آخر : إن عبارة « كصف من عوال » إفرنجية التركيب ونحن نروى
الانتقاد ، ولا نحمل تبعته ... (٣) » ، ويقول محمود غنيم في (نشيد الطيران) :

(١) س . ط ، أغلاط التصوير في نشيد محمود محمد صادق ، الرسالة القديمة سنة ١٩٣٦ العدد ١٦٨ ص
١٥٦٠ .

(٢) أحمد شوقي ، الشوقيات ، ح ٤ ، ص ١٩٨ .

(٣) عباس العقاد ، المازنى ، الديوان في الأدب والنقد ، ص ٤٦ ، ٤٧ .

نحن شعب للمعالي ينتمي

نشر الأضواء بين الأمم وغزا الأجواء منذ القدم

كانت الدنيا ظلاماً وهو نور فوق نور

فالمبالغة من طرقها : « الإتيان بصيغة المبالغة مثل قتال ، وصبور ، ورحيم ، ... أو التشبيه كالتشبيه بالأسد في الشجاعة أو القمر في البهاء ، أو ترادف الصفات وتكريرها للتهويل كما في القرآن : ﴿ أَوْ كَظُلُمَاتٍ فِي بَحْرٍ لُّجِّيٍّ يَغْشَاهُ مَوْجٌ مِّنْ فَوْقِهِ مَوْجٌ مِّنْ فَوْقِهِ سَحَابٌ ظُلُمَاتٌ بَعْضُهَا فَوْقَ بَعْضٍ ... ﴾ ^(١) والنص الذي معنا استخدم المبالغة التي تأتي من ترادف الصفات وتكريرها (نور فوق نور) ولكن هذا التعبير قرأني المصدر وقد ورد وصفاً لله - سبحانه وتعالى - لذلك ليس من المناسب أن نصف شعبنا بأنه (نور فوق نور) فإله وحده هو (نور فوق نور) أو (نور على نور) .

ومن ذلك قول شوقي في (نشيد مصر) :

نقوم على البناية محسنينا ونعهد بالتمام إلى بنينا

إليكِ نموت - مصر - كما حيننا ويبقى وجهك المفدى حيا ^(٢)

فترى جملة (ويبقى وجهك المفدى حيا) تكاد تكون القالب القرآني المحفوظ مع تجريده من موصوفه « الله سبحانه » وإحلال مصر موصوفاً بنفس الصفات ، ففي القرآن ﴿ وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ ﴾ ، ونحن لا نستطيع عند قراءة هذه الصور أن نمنع حرج التعدى عن أن بحبك بصدورنا ونحن نسحب مثل هذه الصفات ونخلعها على غير موصوفها .



بسم الله

(١) د. محمود غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ص ٢٢٦ .

(٢) أحمد شوقي ، الشوقيات ، ج ٤ ، ص ١٩٧ .



الفصل الرابع .



١- الموسيقى الخارجية .

٢- الموسيقى الداخلية .



يتفرد هذا الفصل بأهمية خاصة من هذه الدراسة ، بل بأهمية قد لا يحظى بها فى كثير من الدراسات الأخرى ، لما فيه من التنوعات ، والتصرفات ، وأحيانا الاضطرابات فى التعامل مع الأوزان والقوافى كما سيوضح .

والموسيقى هى أحد أهم عناصر الشعر و « حين حاول القدماء تعريف الشعر عرفوه بأنه الكلام الموزون المقفى ، فهم يرون الانسجام الموسيقى فى توالى مقاطع الكلام ، وخضوعها إلى ترتيب خاص ، مضافا إلى هذا تردد القوافى وتكرارها ، أهم خاصية تميز الشعر عن النثر » ^(١) فالوزن والقافية هما عنصرى الموسيقى الرئيسة فى الشعر ، وقد حظيا بهذه المنزلة لأن الكلام الموزون والمقفى « يثير فينا انتباها عجيبا ، وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تتسجم مع ما نسمع من مقاطع لتتكون منها جميعا تلك السلسلة المتصلة الحلقات التى لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى ، والتى تنتهى بعد عدد معين من المقاطع بأصوات بعينها نسميها القافية » ^(٢) لذلك فإن أول « ما يميز الشعر للوهلة الأولى - أعنى من حيث المظهر - موسيقاه وطريقة كتابته ؛ رعاية لهذا الجانب الإيقاعى وقد أكدت تجربة الإنسانية فى كل العصور ، وكل اللغات أنه لا شعر بلا موسيقى » ^(٣) وإن كان هذا العرض السابق يكشف لنا قيمة الأدوات الموسيقية فى الشعر عامة فإن قيمتها تزداد فى هذه الدراسة ؛ مراعاة لطبيعة أداء النص الشعرى هنا حيث إنه يؤدى غناء . وموسيقى الأوزان والقوافى ، والموسيقى الداخلية أو ما يمكن أن نسميه بموسيقى الحشو تعدان عنصرا معينا لعملية التلحين ، والغناء ؛ لذلك يراعى الشاعر عند بلورته لتجربته فى النشيد هذا الجانب الموسيقى ، ويفرده بعناية خاصة أدت إلى كثير من التجديد والتتويج فى الأوزان وفى القوافى وفى استخدام أكثر من عنصر موسيقى داخلى أبرزه الجناس ، والقوافى الداخلية ، وفوق ذلك كان « للقوافى والأوزان أثر كبير فى كيفية إظهار عواطف النفس وتأملاتها المختلفة ، فإذا عانيت الشعر فتخير الوزن والقافية كما تتخير الألفاظ والمعانى . فرب فكرة رائعة ساء مظهرها ، ووعر مسلكها ، وقبح ملبسها ، فلم تعد شيئا مذكورا » ^(٤) فالأمر يزداد جمالا وتأثيرا حين يتلاقى الوزن المختار ، والقافية المنتقاة مع المعنى المعبر عنه مما يحدث نوعا من المناسبة والموافقة ويدعم الشكل المعنى بدلا من أن يتعارض معه .

(١) د . إبراهيم أنيس موسيقا الشعر ، ص ١٩ .

(٢) السابق : ص ١١ .

(٣) د . محمد حسن عبدالله ، الصورة والبناء الشعرى ، ص ٩ .

(٤) د . جميل سلطان ، كتاب الشعر ، المكتبة العباسية ، دمشق سنة ١٩٧٠ ، ص ١١١ .

أولاً : الموسيقى الخارجية :

أ- الوزن الشعري :

قبل أن أبدأ الحديث عن الوزن - أحد شقي الموسيقى الخارجية - في هذا النمط الشعري أرى أن أعرض لجدولة أو إحصائية قمت بها مرتكئة على حجم المادة الشعرية التي حزتها لهذه الدراسة ؛ لنتبين منها أنواع البحور الشعرية التي وجدت لها مساحة عريضة تشارك بها في التشكيل الخارجي لهذا النمط الشعري المختلف :

الوزن الشعري	عدد الأناشيد	النسبة المئوية
المتنوع	٣٧	%١٨,٥
المستدارك	٢٧	%١٣,٥
المستقارب	٢٥	%١٢,٥
المرمل	١٩	%٩,٥
مجزوء الكامل	١٧	%٨,٥
مجزوء المرمل	١٤	%٧
مجزوء الرجز	١٣	%٦,٥
مجزوء الوافر	٩	%٤,٥
تمام الرجز	٧	%٣,٥
الكامل الستام	٧	%٣,٥
الوافر الستام	٧	%٣,٥
المجتث	٦	%٣
المخلع	٥	%٢,٥
مجزوء المستدارك	٢	%١
الخفيف	٢	%١
المجتث الستام	١	%٠,٥

مشطور السريع	١	%٠,٥
مجزوء الخفيف	١	%٠,٥

ونخرج من هذه الإحصائية بمجموعة من الاستنتاجات :

١- ارتفاع نسبة الأوزان المختلطة والمتنوعة في النشيد ، لدرجة أنها تصدر النسب الأخرى . وهذا يعكس لنا مدى إمكانيات التحرر الوزني من القيود النسقية في النشيد ، والتي ربما تسللت إليه من بعض الإباحات والرخص الخاصة بالشكل الموشح الذي اتخذته النشيد كثيرا - قالبا لمعانيه بحيث « ... لا يشترط في الموشحات أن تتفق أفعالها مع أبياتها في الوزن . بل الغالب أن يكون وزن الأفعال مغاير لوزن الأبيات »^(١) وهذا التنوع مما اتسمت به الموشحات من تجديد فالموشحة «... منظومة غنائية لا يلتزم فيها بوحدة الوزن والقافية فهي تعتمد على منهج تجديدي إذ يتغير فيها الوزن وتتعدد القافية... ولا يلتزم الوشاحون بأوزان الشعر العربي المعروفة فقد ابتدعوا كثيرا من الأوزان »^(٢) وهذا لأن الموشح - ومثله النشيد - كما قيل في أول النص السابق " منظومة غنائية " يسير على قوانين الغناء فهو فن « ... يمتاز بجماله الفني وكثرة صوره الشعرية وتعدد قوافيه ، وكثرة أدواره ، وتنوع أوزانه التي تلائم الموسيقى والغناء »^(٣) ويؤكد خصوصية التجديد والتنوع في الموشحات ، ما عدّه د. أحمد هيكل جراءة تجديدية من رفاعة الطهطاوى في هذا الجزء من النشيد الذي أورده له :

« يا حزينا قم بنا نسود فنحن في حربنا أسود
عند اللقاء بأسنا شديد هام عدائنا لنا حصيد
حامى حمى مصيرنا سعيد فى عصره مجدنا يعود
بجنده المجند وسيفه المهند
ونصره المؤيد وعزّه المشيد

فالشاعر فضلا عن تلوينه للقوافي في هذا النشيد ، فقد استخدم بحرين ، إذ استخدم مخرج البسيط في الأشطر الطوال ، واستخدم مجزوء الرجز في الأشطر القصار ، وهذا ما لم يجرؤ

(١) د . إبراهيم أنيس ، موسيقا الشعر ، ص ١٥٨ .

(٢) د . السيد إبراهيم محمد الرد ، معالم التجديد في مضمون الشعر العباسي وشكله ، ص ١١٠ .

(٣) د . عبد المنعم العسيلي ، الموشحات وتطورها بين الأصالة والتجديد ، ص ٤٠١ .

عليه إلا أئمة التجديد من الوشاحين أنفسهم»^(١) وإن كنت لم أتوصل إلى هذه الإضافة (بجنده المجند ...) فى ديوان رفاعة ولم أقع على مصدرها عند د . هيكل .

وقد يكون التتويج الوزنى فى النشيد متخذا صورة استخدام البحر ، ومجزؤه ، أو البحر ومشطوره . وهذا أيضا مما له أصل فى الموشحات وإن كان قليلا حتى حمل بعض الكتاب على الحكم بعدم ورود ذلك مطلقا فى الموشحات فيقول د . أحمد عبد المنعم العسيلي : « ... لا يجوز فى الموشحة أن يكون بعض أشطارها من بحر على تفاعيله التامة ، وأن يكون بعض الأشطار الأخرى من نفس البحر ولكن على تفاعيله المشطورة أو المجزوءة فتأتى بعض الأشطار طويلة عديدة التفاعل ، وتأتى أخرى من نفس الموشحة قصيرة قليلة التفاعل ، بل إنه يجوز أن تأتى بعض الأشطار من بحر ، والبعض الآخر من بحر ثلث »^(٢) وإن كان الأمر مثيرا للعجب فالإمكانية التى تسمح بتغير البحر تماما فى الموشح ألا تسمح بتغير صورة البحر الواحد فيه من التام للمجزوء أو المشطور ؟! لا بد أن هذا أولى بالقبول من غيره خاصة وأن هذا رأى غير مستقر وثابت فها هو المرزبانى يوضح أن الموشحة قد يتنوع فيها الوزن فتجمع بين وزنين أو بين وزن ومجزؤه فيقول « أما من ناحية الوزن فهى تختلف عن القصائد التقليدية ، والمسمطات وغيرها ، بأنها تخرج فى كثير من الأحيان على البحور التى حصرها الخليل بن أحمد الفراهيدى... ويخلوها أحيانا من الوزن الشعري ، واعتمادها على الوزن الغنائى ، وجمعها أحيانا بين أكثر من بحر واحد ، أو بين بحر ومجزؤه »^(٣) .

وبصرف النظر عن صحة أى من الرأيين فإن التنوع بين البحر ، ومجزؤه ، أو البحر ومشطوره قد ورد وبكثرة فى الأناشيد خاصة التى اتخذت شكل الموشح قالبا لها ، وإن لم تسلم من هذا التنوع باقى الأنماط والقوالب الخارجية . من ذلك : يقول صالح جودت فى (تمثال الحرية) :

أطرق تمثال الحرية واهبط فى الماء
يُمناك على الدم مطوية وعلى الأشـعـلـاء

مجزوء المتدارك

(١) د . أحمد هيكل ، موجز الأدب الحديث ، ص ٢٣ .

(٢) د . عبد المنعم العسيلي ، الموشحات وتطورها بين الأصالة والتجديد ، ص ٤٣٩ .

(٣) المرزبانى ، الموشح ، نهضة مصر ، سنة ١٩٦٥ ، ص ٨ .

من قلب الأرض المسلوبة من نار الحقد المشبوبة
 فى البيّارات المنهوبة من روح الحق المصلوبة
 من دعوة عيسى القدسيّة .. ومن العذراء
 تلحقك اللعنة أبدية .. صباحاً ومساءً (١)

فالشاعر بدأ النشيد بالوزن القصير متمثلاً فى مجزوء المتدارك (٦ تفعيلات فى الشطرتين) مصوراً شرارة ووهج الانفعال الغاضب الأول ضد هذا الشعار المزيف ، ثم استخدم شطرات طويلة كل شطرة من أربع تفعيلات مكوناً تام المتدارك ثم يستمر بعد ذلك فى النشيد كله مزاجاً بين المجزوء والتام لبحر واحد هو (المتدارك) .

ويقول محمد الأسمر فى " نشيد للشبان المسلمين " :

نحن شبان البلاد نحن رمزُ الأمل
 للعلا .. للجهاد غداةً المستقبل
 نعبد الله كما شاء الإله نرضى من كل شيء ما ارتضاه
 جل ربّ الخلق لا ربّ سواه لا نرى هدياً لنا غير هداة (٢)

فالشاعر بدأ النشيد بمجزوء الرمل فى البيتين الأولين ، ثم أتمّ النشيد كله بعد ذلك على تام الرمل ؛ ليصير المطلع هو إمكانية التغير الوحيدة فى النشيد كله .
 ومن ذلك أيضاً نشيد (ربنا إياك ندعو) للرافعى الذى جاء فيه :

ربنا إياك ندعو ربنا آتينا النصر الذى وعدتنا
 إننا نبغى رضاك إننا ما ارتضينا غير ما ترضى لنا
 أنفسنا طاهرة طهر الحرم تملأ التاريخ مجداً وكرم
 وافيّات بالعهود والذمم رافيات للمعالى والهمم
 للعلا إن العلا واجبات المسلم
 خيرُ عالم خلا كان فينا ينتمى

(١) صالح جودت ، الحان مصرية ، ص ١٨٦ - ١٨٧ .

(٢) محمد الأسمر ، ديوان الأسمر ، ص ١٣٥ .

للعلا فإتينا أمة التقدم
للعلا وهأ أنا بحياتي ودمي^(١)

فالشاعر أقام نشيده كله على الرمل التام إلا هذه المقطوعة الصغيرة التي جاءت على مجزوء الرمل ، وإن لم تحتل مطلع النشيد - كالسابق - وإنما جاءت في ثأياه ، وكأنها نوع من الفصل بين العرض - لصالح الشباب واستعدادهم النفسى لقضاء ما عليهم - والطلب المتمثل في قول الشاعر :

يا شباب العالم المحمدى ينقص الكون شباب مهتدى
فأروه دينكم ليقتدى دين عقل ، وضمير ، ويد

* * *

يا شباب العزمات المبرمة عرفوا الكون العلا والمكرمة
عرفوا الكون الهدى والمرحمة عرفوا الكون النفوس المسلمة
.....

وتتمثل إمكانية التنوع في البحر الواحد في نشيد (فرحة الجلاء) لشمس الدين :

دقى طبول النصر فى موكب البشرى
ولتسعدى يا مصر بالفرحة الكبرى
شدّ العدو مع الظلام رحالة وانجاب ليل هوانه وشقائه
النيل فى إصراره أوحى له يوم الفدا برحيله وجلاله^(٢)

فالشاعر يزوج بين (مجزوء الكامل) ، و (الكامل التام) ويسير النشيد كله على هذا النسق : بيتين من مجزوءه ، وبيتين من تامه حتى نهايته .

ويظهر هذا التنوع في عدد التفاعيل والمزاوجة بين التام والمجزوء للبحر الواحد في شكل المربعة ساحبا هذه القدرات الخاصة بالموشح إلى غيره من الأشكال ، ونجد ذلك في (نشيد الأرض الطيبة) لمحمود عبد الحى كما فى نشيد الرافعى السابق ، يقول عبد الحى :

(١) أبو مازن ، نشيد الكتائب ، ص ٩٣ - ٩٤ .

(٢) عبد الله شمس الدين ، أصداء الحرية ، ص ٢٣ .

مجدوا النيلَ وحيوا أرضَ مصرِوا واسجدوا لله إيماناً وشكراً
وإذا شئتم على الأيام نصراً فاذكروها ، واملأوا الآفاقَ ذكراً
أنتِ يا مصرُ حياتي أنتِ محرابُ صلاتي
أنتِ دنياي ودينى أنتِ مشكاةُ يقينى^(١)

فقد استخدم الشاعر تام الرمل في البداية ثم مجزؤه في البيتين القصيرين ، ويستمر
النشيد كله بعد ذلك على هذا النسق : اثنين من التام ، واثنين من المجزوء .

وجاء التنوع في شكل الموشحة " في أنشودة عيد العلم " لصالح جودت :
يا ابتسام النور في ثغر الزمان أنتِ أنتِ العيدُ في كل أوانٍ
يا نبيل القلب يا حبيب الشعبِ

.

قد سلكننا سبيلَ المجد على ضوء يقينك
وهتفنا يا هدى دنياك يا ناصر دينك
يا عدو الظلم يا رسول السلم
يا نصير العلم^(٢)

« وثمة ظاهرة في شعر صالح جودت ، وهي أنه يمزج بين البحر ومشطوره في القصيدة
الواحدة ، كما نجد ذلك في قصيدته (أنشودة عيد العلم) حيث يمزج بين بحر الرمل التام
ومشطوره ... ونلاحظ أن شاعرنا قد خرج على التفعيلة الخليلية ، ولكنه خروج
منضبط »^(٣) وإن كان صالح جودت لم يمزج هنا بين الرمل التام ومشطوره بل ومجزؤه
أيضاً كما في هذين البيتين :

قد سلكنا سبيلَ المجد على ضوء يقينك
وهتفنا يا هدى دنياك يا ناصر دينك

(١) محمود عبد الحى ، أصداف الشاطئ ، ص ٢٣٦ .

(٢) صالح جودت ، ألحان مصرية ، ص ٦٠ - ٦١ .

(٣) عبد الحفيظ عبد الهادى ، شعر صالح جودت ، دراسة فنية ، رسالة ماجستير ، دار العلوم سنة ١٩٩٤ ،
ص ١٦٧ .

وفى نشيد (أنا فداك) لصالح الصاوى يمزج الشاعر بين مجزوء الكامل و منهوكه
فيقول :

مجزوء الكامل	وطنُ الأُبية أنا فداكُ	أنا بعض ما وهبت يدكُ
منهوك الكامل	روحى سناكُ	ودمى دماكُ
	حسبى أراكُ	وأرى رضاكُ
	فاسمع نشيدك من فتاكُ	طيرُ يزغرد فى ذراكُ
	فإذا أتاكُ	بأغ رماكُ
	صدرى فداكُ	يحمى حماكُ ^(١)

فهو كما نرى بدأ بمجزوء الكامل فى بيت واحد ثم بالمنهوك فى بيتين وهكذا . وهذا
النشيد ليس غريبا فقط فى نظام أوزانه وإنما أيضا فى قافيته الملزمة والمصرعة فى جزء
طويل من النشيد حتى يتعثر كثيرا ضم هذا النشيد لشكل شعرى محدد .

ولم يتوقف الأمر فى النشيد على هذا التنوع المنضبط حيث إن الأمثلة السابقة لم تخرج
عن البحر الواحد ، وإن اختلف عدد التفعيلات فيه . فهناك صور من الأنشيد تشهد بوجود
فوضى واضطرابات شديدة فى استخدام البحور ورخصة تنوعها المكتسبة من الموشح .
فنجد الشاعر يستخدم بحرین أو ثلاثة أو أربعة منوعا بين أكثر من بحر وأكثر من
إمكانية لعدد التفاعيل فى البحر الواحد . من أمثلة ذلك نشيد (ساهرون) للورا
الأسيوطى :

ساهرون

على بلادنا	على حدودنا
نفدى حمى الأرض العزیزة بالدماء	ونخوض هول الموت لانخشی الردى
ونعاهد الوطن المفدى كلما	خضنا غمار الحرب نفتك بالعدا ^(٢)

فكلمة (ساهرون) الأولى على وزن [٥٥//٥/٥] مما يصح نسبتها إما إلى
بحر المتدارك وإما إلى الرمل . ثم تأتى الشطرة (على بلادنا ... على حدودنا) من الرجز

(١) مختارات الإذاعة المصرية ، الشعر فى المعركة ، ص ٤٨ - ٥٠ .

(٢) لورا الأسيوطى ، مرفأ الذكريات ، ص ١٧٤ .

المشطور ، ثم يأتى البيتان الطوال على تام الكامل وبذلك نجد الشاعرة استخدمت ثلاثة أوزان فى النشيد الواحد وهذه حرية فوضوية فى التعامل مع الأوزان فى النص الشعرى الواحد.

ومن هذا أيضا ما جاء فى (النشيد الوطنى للجمهورية العربية المتحدة) لمحمود غنيم ويقول فيه :

تلم الرمل	إرفعى يا أمة العرب اللواء	صاعداً فى عزة نحو السماء
ر	أرفعيه رمز يمين ورخاء	حاملاً منا إلى الله الدعاء

* * *

مجزوء المتقارب	أنا العربى الأبقى	بربى وشعبى أدين
	شعارى : سلام يرف	ظلالاً على العالمين
	وجوى : حمى لا يباح	وأرضى : حصن حصين

مجزوء الرجز	إنا بنى العرب لنا	فى كل إصلاح يد
	نجمع لا نبدد	ندفع لا نهدد

مجزوء الرمل	حتى جمهورية	تملاً الدنيا سنا
	هتف الكون بها	ولها الدهر انحنى
	ها هنا المجد حبا	وتربى .. ها هنا
	لمن السبق لمن	فضله إلا .. لنا ^(١)

فهذا نشيد واحد جمع بين أربع إمكانيات وزنية (تام الرمل ، مجزوء المتقارب ، مجزوء الرجز ، مجزوء الرمل) فى واحد من أكثر الأناشيد اضطراباً وخلطاً .

وبهذه الصورة من الاضطراب جاء نشيد (الانتصار) لمحمود أبى الوفا :

(١) محمود غنيم ، الأعمال الكاملة لمحمود غنيم ، ص ٣٠٧-٣٠٨ .

انتصرنا انتصرنا واغتصبنا المجد غصبًا والفخار * تفعيلات
وانتظرنا انتظرنا لم يرعنا لم يرعنا الانتظار من الرمل

* * *

انتصرنا واثقيننا أن حتمًا أن يكوننا مجزوء الرمل
نصرنا نصرًا مبينًا مثله لم تنظر الدنيا انتصار * تفعيلات

.

ردى يا طير عنا ردى	أحلى معالى الافتخار
ليس منا ليس منا من فتى	إلا الفتى حامى الزمار
يغضب المجد اغتصابا لا ولن	يرضى بمجد مستعار ^(١)

فالشاعر استخدم فى البداية أبياتا من الرمل على (٥ تفعيلات) حيث تزيد عن مجزوءه وفى ذات الوقت نقل عن التام ، ثم استخدم مجزوء الرمل ، ثم جاء بإمكانية فريدة ، تفرد هو بها فى هذا النشيد وهى أن يأتى البيت الواحد شطرة على وزن والشطر الثانى على وزن آخر تمامًا ، كما فى هذه الأبيات الثلاثة ، فالشطرات المتعامدة الأولى منها جاءت على وزن الرمل (٣ تفعيلات) والشطرات الأخرى جاءت على وزن الرجز (تفعيلتين) .

وهناك نوع آخر من التصرفات فى الوزن الشعرى يتمثل فى عدم الالتزام بعدد التفعيلات المتاحة لكل إمكانية من إمكانيات البحر العروضى فى البيت الواحد ، ومن ذلك نشيد (مصر الثائرة) لعبد الله شمس الدين وجاء فيه :

سخر العدو بعزمتى فهوى بها وتنكست أعلامه
أنا مصر: كم خشع الزمان ببابها وشدت بها أيامه
ساظل قهراً للعدا
وأظل رمزاً للعدا^(٢)

(١) محمود أبو الوفا ، أناشيد وطنية ، ص ٤٥ ، ٤٦ .

(٢) عبد الله شمس الدين ، الله أكبر ، ص ٧٧ .

فى البداية جاء الشطر الأول (ثلاث تفعيلات) أطول من الشطر الثانى (تفعيلتين)
ليكون لنا بيتان كل منهما على تفعيلات خمسة .

وهذا أيضا ما نجده فى نشيد (صوت الوطن) لرامى :

مصر التى فى خاطرى وفى فمى أحبها من كل روحى ودمى رجز تام
يا ليت كل مؤمن بعزها يحبها حبى لها ° تفعيلات
بنى الحمى والوطن من منكم يحبها مثلى أنا ° تفعيلات
نحبها من روحنا ونفتديها بالعزيز الأكرم^(١) ° تفعيلات

فالشاعر بدأ بتمام الرجز ، ثم جاء بأبيات يتكون كل منها من تفعيلات خمسة فهذا النشيد
« لون من ألوان الموشحات ، يلتزم قافية موحدة فى الأفعال ويحتفظ بتفعيلة البحر ، وإن لم
يحتفظ بعددها فى شطرى البيت أحيانا ، وأعطى نفسه حرية فى التفعيلة نفسها ، فلم يزد عليها
شيئا حيناً ، وزاد بعض الحروف حيناً آخر »^(٢) وبلغت الحرية حداً فى هذا النشيد حتى جعل
الشاعر الشطر الأول من البيت الخماسى طويلاً ، والشطر الثانى قصيراً ، ثم عكس الأمر فى
البيتين التاليين فبدأ بالشطرتين القصيرتين ثم الشطرتين الطويلتين ، ولا أعرف ما القيمة الفنية
لمثل هذا التحول الغريب . وتستمر هذه الحرية فى النشيد فلا يكتفى الشاعر بالرجز التام
أو الرجز خماسى التفعيلات فيزيد ويضيف أبياتاً من مجزوء الرجز كما فى قوله :

نباتها ما أينعه مفضضا مذهبها
ونيلها ما أبدعه يختال ما بين الربا
.....
دعا إلى حق الحياه لكل من فى أرضها
وثار فى وجه الطغاه منادياً بحقها
.....
يا مصر يا مهد الرخاء يا منزل الروح الأمين
إنّا على عهد الوفاء فى نصره الحق المبين^(٣)

(١) أحمد رامى ، ديوان أحمد رامى ، ص ٢٥٣-٢٥٤ .

(٢) د . أحمد أحمد بدى ، شعر الثورة فى الميزان ج١ ، ١٩٥٨ ، ص ٦٠ .

(٣) أحمد رامى ، ديوان أحمد رامى ، ص ٢٥٤-٢٥٥ .

وعلى هذا التصرف فى عدد التفعيلات جاء نشيد (على طريق النصر) لمحمد البرعى :

وبضربتى وبقوتى ساحيلُ موقعك الهشيمَ إلى ترابٍ
وتدوسه دبابتى فكأنه أسطورةٌ خلفَ السرابِ

فكل من البيتين جاء على تفعيلات خمسة من الكامل فلم ينسب إلى المجزوء ولم يصل إلى حد التام .

وهذا التصرف فى عدد التفاعيل كان معروفاً أيضاً ضمن إمكانيات الشكل الموشحى فمن « صور التنويع فى الوزن اختلاف عدد تفعيلات البحر الواحد بين غصن وآخر وفى فقر السمط الواحد ، واختلاف عددها بين الأغصان والأسماط... » ^(١) ومن هذا التصرف فى عدد التفعيلات ما جاء فى نشيد " الانتصار " لأبى الوفا :

انتصرنا انتصرنا واغتصبا المجدَ غصبا والفخارَ
وانتظرنا انتظرنا لم يرعنا لم يرعنا الانتظار^(٢)

فالبيتان من الرمل جاء كل منهما على خمس تفعيلات ، وجاء الشطر الثانى أطول من الأول

ومن ذلك أيضاً ما جاء فى (نشيد ذكرى شوقى) لصالح الشرنوبى :

همست فى الليل أنوار النجوم تسأل الأرض عن الصمت الذى لف رباها
فأجابتها الروابى والغيوم إنها الشمس التى راحت وما راح سناها^(٣)

فالبيتان من الرمل ، ولكن جاء كل بيت على سبع تفعيلات زيادة عن تام الرمل فجاءت الشطرة الأولى من كل بيت على ثلاث تفعيلات ، ووقعت الزيادة فى الشطرة الثانية (أربع تفعيلات) . ولا دخل فى أن هذا التلاعب فى عدد التفعيلات بالنقص أو الزيادة يؤثر على إحدى شطرتى البيت الشعرى زيادة ونقصا ، فتأتى الشطرة الأولى طويلة ، والثانية قصيرة كما سبق فى نشيدى (مصر الثائرة) ، (صوت الوطن) وقد تأتى الشطرة الأولى قصيرة والثانية أطول كما فى (الانتصار) ، (على طريق النصر) ، (نشيد ذكرى شوقى) ، (نشيد دعاة الحق) الذى سيأتى فيما بعد .

(١) د . مصطفى عوض الكريم ، الموشحة ، دار المعارف سنة ١٩٦٥ ، ص ٢١ .

(٢) محمود أبو الوفا ، أناشيد وطنية ، ص ٤٥ .

(٣) صالح الشرنوبى ، ديوان صالح الشرنوبى ، ص ٤٢١ .

وهذا التباين بين طول الشطرتين فى البيت الواحد ربما يرجع أصله إلى شكل (الكان و كان) البغدادي ؛ لأن «الكان كان... له وزن واحد ، وقافية واحدة ، ولكن الشطر الأول من البيت أطول من الشطر الثانى وقد اخترعه أهل بغداد»^(١) وإن كان شرط طول الشطر الأول غير مطرد فى الأمثلة السابقة فحينما يطول الأول ، وحينما يقصر عن الثانى .

ولكن هل الحرية الشديدة التى اتسم بها الشعراء فى مثل هذه الأناشيد باستخدام أكثر من بحر ، أو أكثر من إمكانية عدديّة فى البحر الواحد ، أو التصرف فى عدد التفعيلات زيادة ونقصا لها علاقة بالمعنى المساق ؛ بحيث يتغير الوزن وينتقل من واحد لآخر... الخ . لا نتقالة معنوية ونفسية ، ولتغير انفعال الشاعر حدة وهوء ؟ ؟ .

القول بأن هناك علاقة وطيدة بينهما مما أفرّه كثيرون عادة فى أى نص يحدث فيه ذلك بداية من الموشحات . فيقول أحدهم : «... ولكن لا تظن أنهم حين عددوا الأوزان والقوافى فى الموشحة... تساهلوا فى النغم الذى تتألف منه ، وكل ما أرادوه هو تنويع النغم حتى ينوعوا الانفعال الذى يفد إلى قلب السامع»^(٢) ويقول آخر مؤكدا ضرورة وجود جدوى وهدف من جراء التغيير فى القصائد عامة : «الارتكاز على أكثر من بحر من بحور الشعر لكسر حدة الرتابة والملل نظرا لطول القصيدة وكذلك للاستفادة من طاقة كل بحر من البحور»^(٣) ويعلق آخر على مثل هذه الظاهرة عند محمود حسن إسماعيل فيقول : «ولقد تتضح العلاقة بين المعنى والإيقاع هنا حينما يستبدل نمطا إيقاعيا بآخر ، وهذا الاستبدال يعنى أن جزءا هاما من المعنى فى الأبيات يتغير بدوره هو الآخر تبعاً للتغيير النمطى للإيقاع»^(٤) وهذا كله يؤكد أن التحول فى الأوزان فى نص شعري واحد يجسد نوعاً من الإسقاط الشكلى والإيقاعى لتحول نفسى ودلالى .

ومن الأناشيد التى يمكن أن يتجسد فيها هذا الإسقاط بتغير الوزن نشيد (فرحة الجلاء) لعبد الله شمس الدين الذى زلوج فيه بين مجزوء الكامل ، والكامل التام ، وكما سنرى فإن

(١) د . يوسف عز الدين العراقى ، التجديد فى الشعر الحديث ، بواعثه النفسية وجذوره الفكرية ، من إصدارات النادى الأدبى الثقافى بجدة سنة ١٩٨٦ ، ص ٩١-٩٢ .

(٢) د . أحمد عبد المنعم العسلى ، الموشحات وتطورها بين الأصالة والتجديد ، ص ٤٤١ .

(٣) حسن النجار ، الشعر فى المعركة ، ص ٥ .

(٤) مصطفى يس السيد السعدنى ، التصوير الفنى فى شعر محمود حسن إسماعيل / ماجستير دار العلوم سنة ١٩٨٠ ، ص ١٩٥ .

التغير فى هذا النشيد كان نوعا من التجاوب مع تغير الدلالة والحالة الشعورية للشاعر حيث يقول فى بدايته :

دقى طبول النصر فى موكب البشرى
ولتسعدى يا مصر بالفرحة الكبرى

فالشاعر استطلع النشيد بالوزن الخفيف المتوثب (المجزوء) الذى يجسد الوثبة والخفة اللاتين يعقبهما الفرع عامة ، والفرح بجلاء الاحتلال البريطانى خاصة كما يدل على ذلك عنوان النشيد ذاته : (فرحة الجلاء) .

ثم يقول على الكامل التام :

شد العدو مع الظلام رحاله واتجاب ليل هوانه وشقائه
النيل فى إصراره أوحى له يوم الفدا برحيله وجلاله

فالشاعر يصور عملية إقلاع المحتل ، وكأنه الظلام الذى جثم على أرض الوطن ثم انجاب لما ذاق من إصرار أبناء النيل وفدائيتهم ؛ لذلك لجأ الشاعر هنا إلى الوزن التام الطويل ليعكس لنا أن عملية الجلاء لم تكن سريعة قصيرة بل امتدت إلى عدة سنوات منذ ثورة ١٩٥٢ إلى ١٩٥٦ ثم يرجع الشاعر وكأنه تذكر الواقع الحاصل الآن وهو الجلاء الفعلى والاستقلال فتهتز الفرحة فى صدره ويرتد إلى الوزن القصير قائلا :

وانساب نور النصر من مطلع البشرى
فلتسعدى يا مصر بالفرحة الكبرى

ثم يعود الشاعر وكأنه يسترجع الماضى الأليم ؛ ليعرض لنا لوحة قديمة تصور حال المصريين تحت وطأة المحتل :

سبعون عاما بين أغلال المحن عشنا نعانى القيد ذلا واغتراب
حتى أهاب البعث وانشق الزمن عن ثورة الأحرار والأسد الغضاب

فالشاعر استخدم هنا الوزن التام ليصور سنوات الذل والاغتراب والقيود ، والنسب لم تكن أبدا قصيرة وإنما كانت (سبعين عاما) يعانىها الشعب . وكما نرى فإن أول كلمة فى البيت (سبعون) تعكس فى الصدر الإحساس بالامتداد والطول اللذين يناسبهما وزن طويل تام .

ثم يعود الشاعر من هذه اللوحة التي عرضتها عليه الذاكرة المرة ، إلى الواقع السعيد فيقول :

وانجاب ليلُ الأسرِ وانسابت البشرى
فلتسعدى يا مصر بالفرحة الكبرى^(١)

ويتجلى التوافق بين تغير الوزن في النص وبين الحالة الشعورية للشاعر في نشيد الحرية لكامل الشناوى الذى استخدم فيه مجزوء الرمل وتام الرمل حيث قال :

« كنت فى صمتك مُرْغَم كنت فى حبك مَكْرَه
فتكلم . . وتألّم وتعلم كيف تكمره
عرضك الغالى على الظالم هان ومشى العار إليه وإليك
أرضك الحرة غطّاهما الهوان وطفى الظلم عليها وعليك

... الوقوف بالسكون فى مطلع القصيدة ، وبخاصة فى البيت الثانى حيث تتوالى الأفعال على وزن واحد إذ يقول " فتكلم ، وتألّم ، وتعلم " أحس فيه بغيظ الشاعر الكظيم ، وحقده المضطرب فى صدره ، كما أشعر بأن العواطف التى عبر عنها الشاعر بالوزن القليل التفاعيل أكثر عنفا ، وأقوى اضطرابا فى الصدر ، وأشدّ اندفاعا من تلك التى صاغها فى الوزن الطويل... فهو ضيق الصدر بصمت شعبه وصبره ، ويريد أن يخلصه سريعا من صمته ، وصبره فألقى إليه أفعال الأمر سريعة موسيقية ، متساوية فى عدد الحروف... »^(٢) ، وإن كان الجزء الطويل بعد ذلك ينقل لنا أيضا مدى امتداد وعمق أثر الانكسار والألم داخل النفوس لما تعرضوا له من هوان العرض الغالى ، وإمام العار بالشعب الكريم ، وطفغان الظلم فمعانى الأسى والألم يناسبها الوزن الأكثر طولاً لأن « الشاعر فى حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه »^(٣) فيأتى الوزن الممتد مجسداً امتداد الحسرة فى النفس .

ولكن ليس كل تغير فى الأوزان ، وعدد التفاعيل يكون حاملا لقيمة جمالية فى النص ؛ لأن ما رأيناه فى البداية من شدة الاضطراب بالاعتماد على بحرین وثلاثة ، وأربعة لا يؤيد هذا النقد الجمالى ، فنجد هذا أيضا فى نشيد (دعاة الحق) لرامى الذى يقول فيه :

(١) عبدالله شمس الدين ، أصداء الحرية ، ص ٢٣ .

(٢) د . أحمد أحمد بدوى ، شعر الثورة فى الميزان ، ج ١ ، ص ١٢١ .

(٣) د . إبراهيم أنيس ، موسيقا الشعر ، ص ١٧٥ .

يا دعاة الحق هذا يومنا لاح فى آفاقه نور الرجاء
واصلوا السير على وقع المنى فى قلوب عامرات بالإخاء

الصباح باسم الآمال ناد
والفلاح رائح فيه وغدا

فاستتيروا بالهدى ثم سيروا سدّد الله خطاكم فى سبيل العاملين
واطلبوا أسمى المنى ثم طيروا حقق الله مناكم فى سماء الخالدين

مهما يكن سبيلنا إلى المنى طويلاً
فصبرنا على الضنى بنصرنا كفيلاً

.

لا ينال المجذ إلا بالدموع والدماء
والذى يبغى المعالى يرتقيها سُلماً^(١)

فالشاعر استخدم فى النشيد خمس إمكانيات وزنية مختلفة ، أربع منها لبحر واحد ، والخامسة لبحر آخر ، وإن كان الدكتور أحمد احمد بدوى حاول استكناه علاقة بين تبدل الأوزان فى البداية والانفعال النفسى للشاعر فيقول : « وأول ظاهرة فى القصيدة تنوع موسيقاها بين الطول والقصر ، والتفعيلة المتعددة . وإذا كان لنا أن نقف عند هذه الظاهرة فلكى نتبين ما بين الطول والقصر ، وتغير الوزن من صلة بعاطفة الشاعر ، وانفعالاته ، فهل لنا أن نجد انبهار الشاعر بالصباح الجديد الذى تهلّ تباشيره على البلاد قد ملأ قلبه ووجدانه ، حتى لم يجد شيئاً يزاحمه فى هذا القلب ، فجعل هذه الكلمة وحدها تشغل شطر البيت ، كما رأى ذلك أيضاً فى كلمة الفلاح . والبيتان التاليان يتناسب ما فيهما من الأمر مع الوزن القصير ، لما فى الأوامر من سرعة الانفعال ، ولعل الشاعر كان يريد أن ينطق بالبيت على الوجه الآتى :

(١) أحمد رامى ، ديوان أحمد رامى ، ص ٢٥٨.

فاستنبروا بالهدى ثم سيروا فى سبيل العاملين
واطلبوا أسمى المنى ثم طيروا فى سماء الخالدين

وهو إن كان ذا موسيقى تخالف فى عدد الأجزاء ما بدأ به الشاعر قصيدته يناسب ما يتطلبه الأمر من سرعة لم يقلل منها إلا هذه الجملة الدعائية...»^(١) ثم يتوقف بعد ذلك عن فهم التغيرات الأخرى فى الأوزان ليحكم عليها بالبلبله والاضطراب فيقول : « وإذا كان من الممكن فهم الأسرار النفسية إلى هذا المقدار من القصيدة ، فإننى لم أفهم سببا يدفع إلى تغيير الموسيقى من وزن إلى وزن آخر فى قوله : مهما يكن سبيلنا ... » ثم العودة إلى النفعيلة الأولى مرة ثانية فى قوله : « لا ينال المجد إلا ... » ثم الجمع بين النفعيلتين فى قوله :

غاية تجمع كل المخلصين للحمى والوطن

لم أفهم الأسرار النفسية التى وراء هذا الاضطراب فى الوزن والبلبله فى الموسيقى ، وأرى ذلك عيبا قويا فى الشعر ، لوجه للدفاع عنه »^(٢) . وإن كنا يمكن أن نستشعر من وراء هذه الحرية فى التعامل مع الأوزان ، والتصرف فى عدد التفاعيل أنها نوع من الخروج عن قيود الالتزام بوزن واحد ، أو قافية واحدة لتوحي لنا بمعنى الخروج أو الدعوة إلى الخروج عن قيود الاحتلال ، وامتلاك الحرية المنشودة . وكأن التوق الهائج للحرية داخل النفوس طفا على قالب النشيد فبدأ لذلك حرا غير ملتزم بنسق أو قيد ، حتى وإن كانت هذه القيود تنظيمية وتقيدية ، وليست قيودا قهرية كما هو الحال مع الاحتلال .

ومن الأناشيد التى تؤكد عدم وجود هدف فنى من تغيير الوزن فيها من التام للمجزوء نشيد (الأرض الطيبة) لمحمود عبد الحى :

مجدوا النيل وحيوا أرض مصرا واسجدوا لله إيماننا وشكرا
وإذا شئتم على الأيام نصرا فاذكروها واملأوا الآفاق ذكرا
أنت يا مصر حياتى أنت محراب صلاتى
أنت دنياى ودينى أنت مشكاة يقينى

(١) د . أحمد أحمد بدوى ، شعر الثورة فى الميزان جـ ٢ ، ص ٧٦ ، ٧٧ .

(٢) السابق : ص ٧٧ .

مصر يا ذات الأيادى والمنن	فى ثراك الخصب والزرع الحسن
لا أرى غيرك فى الدنيا وطن	شهدت عيناه ميلاد الزمن
أنت لى جنة عدن	أنت لى أذنى وعينى
فخذى ما شئت منى	وأقبلى الحمد ومنى
نيلك الكوثر يجرى فى دمي	وثرارك الحر يبنى أعظمى
واسمك العذب بقلبي وفمي	كلما رددته قلت : اسلمى
الجمال السندسى	والجلال القدسى
أينعا فى ضفتيه	وهما وشى يديه
وُلد التاريخ فى أحضانـه	واستوى المجد على شطآنـه
واصفاه الخلد من أوطانـه	وطنا يأوى إلى سلطانـه
مصر أغرودة حبي	مصر أنشودة قلبى
وأنا سر وجودى	منك يا أرض الخلود ^(١)

فلو كان الشاعر يتغير موقفه من الوزن بتغير عاطفته وانفعاله النفسى لجاء التغير طفرة فى النشيد حينما يتصاعد الانفعال ، ولَمَّا وقع التغير تحت تأثير التنظيم . أما هنا فالنظام الذى يظهر فى النشيد من ذكر بيتين من التام وبيتين من المجزوء وهكذا إلى آخر النشيد يدل على أن الانتقال الموسيقى من تام الرمل إلى مجزؤه والعكس ليس استجابة لأى مشاعر وانفعالات حقيقية ، وإنما هو نظام اتخذه الشاعر وسار عليه فى النص كله ، فى حين أن الانفعالات النفسية لا ترضخ لمثل هذا النظام وهذا التغير المرتب .

٢- ارتفاع نسبة استخدام أوزان (المتدارك ، والمتقارب ، والرمل) .

يتضح من الجدول الإحصائى السابق ارتفاع نسبة استخدام هذه البحور الثلاثة بهذا الترتيب (المتدارك ، المتقارب ، الرمل) وهى بحور صافية أى تتكون من تفعيلـة واحدة مكررة .

وهذه الأوزان الثلاثة تتميز بخفتها بداية من المتدارك ، خاصة إذا أصاب تفعيلـة المتدارك (فاعلن) الخبن فتصبح (فعلن) « وهذه الخفة وتلك السرعة تجعلانه لا يصلح

(١) محمود عبد الحى ، أصداف الشاطئ ، ص ٢٣٦ .

إلا للأغراض الخفيفة الظرفية ، وإلا للأجواء التصويرية التى يصحّ فيها أن يكون النغمُ غالبا ، وإنما يُثبت فيه هذه الصفة ما نراه من تقطع أنغامه فكأن النغم يقفز من وحدة إلى وحدة ، وسبب ذلك أن (فعلن) تتألف من ثلاث حركات متوالية يليها ساكن ^(١) وهو أيضًا « يلحق ... فيما يرى العروضيون . بالمقارب مع تقديم الأسباب على الأوتاد... وله أسماء غير ذلك كركض الخيل لأنه يحاكي صوت وقع حافر الفرس على الأرض ، وضرب الناقوس لأن الصوت الحاصل به يشبهه إذا خبن ... » ^(٢) فهذه الخفة والموسيقية المتولدة عنه أصبح أكثر مناسبة لنشيد تحميسى غنائى مما جعل د . أنيس يربط وجود هذا الوزن فى الشعر الحديث بالأنشيد القومية فيقول : « أما فى الشعر الحديث فقد هجره الشعراء ، وانصرفوا عنه إلا حين قلّدوا قصيدة الحصرى... كذلك نظموا منه فى النادر من الأحيان الأنشيد القومية مثل نشيد شوقى تحت عنوان النبل... وله نشيد آخر للكشافة... وله أيضًا نشيد على لسان الشباب مطلعه :

اليوم نسود بوالدينا ونعيد محاسن ماضينا

ونشيد العز بأيدبنا وطن نفديه ويفديننا ^(٣)

ولا أعرف كيف حكم د . أنيس على استخدام هذا الوزن فى الأنشيد بالندرة على الرغم من أنه يورد لشاعر واحد ثلاثة أناشيد على وزن المتدارك . ولا أظن أن النسبة التى معنا للمتدارك تساهم فى مثل هذا الحكم ، بل على العكس إذا حاولنا فصل نسبة ورود الأنشيد مختلطة الأوزان عن النسبة المئوية فسيبقى للمتدارك وحده - تقريباً - (سدس) المشاركة وذلك لمناسبته للتلحين والغناء . ومن أكثر الشعراء الذين استخدموا المتدارك تاماً ومجزوئاً محمود أبو الوفا فى أناشيده لإحساسه الكبير بانسجام موسيقاه مع ما يريد تشكيله من دلالة .

♦ ثم يأتى المقارب بعد ذلك وهو ملحوق بالمتدارك مع اختلاف تقدم الوند على السبب (٥/٥//) لذلك تنسحب على المقارب نفس الصلاحية الموسيقية - التى أثبتناها للمتدارك - للإنشاد والتعامل مع الألحان لأن المقارب «... وزن سريع ، إذ يعتبر ثالث وزن من حيث السرعة ، كما أن ثمة تعادلاً فى النسبة بين أوتاده وأسبابه ٨ : ٨ ، وهو بالإضافة إلى ذلك الوزن صاعد الإيقاع فى الدرجة الوسطى والزخافات التى تصيب حشو المقارب لا تساعد

(١) د . نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص ١٠٨ .

(٢) د . إبراهيم أنيس موسقا الشعر ، ص ١٠٢ .

(٣) السابق : ص ١٠٢ .

على الإبطاء من سرعته «^(١) بل على العكس من ذلك فإن هذه الزخافات إن لم تُسبق على طبيعة السرعة فيه فإنها تزيدها فتصير (//٥ ، //٥٥ ، //٥ /) وهذا كله بالنسبة للتفعيلة الأصلية (//٥ /) ليس فيه زيادة سواكن بل نقل إلى ساكن واحد كما فى (//٥ / ، //٥ / ، //٥ /) وهذا يزيده سرعة وتلاحقا مما يناسب الهدف الحماسى الذى لا يركن إلى الامتداد والتراخى بل إلى السرعة والتتابع ، على أساس أن المعنى الحماسى هو الأصل فى النشيد . وقد « لحظ الشعراء والنقاد أن هذا البحر مرقص فهو من أشد الأوزان ملاءمة للإنشاد ، ولعل ذلك راجع إلى أن البحر ذو تفعيلة واحدة مكررة ، وذلك يناسب المشية المترنة ويعين على اتساق الأداء »^(٢) وكأنه يجسد لنا اتساق خطوات الجند وتلاحقها وقوتها .

♦ أما وزن الرمل فعلى الرغم من أنه يأتى - تماما فقط - فى المرتبة الثالثة بعد المتدارك والمتقارب إلا أنه إذا أضيفت له نسبة الأناشيد التى نظمت على مجزؤه فسيقدم الرمل الجدول - بعد المختلط - وإذا راجعنا الأناشيد التى تنوعت فيها الأوزان فنكاد لا نجد - إلا نادراً - نشيدا يخلو من وجود الرمل التام أو المجزوء أو المشطور ، مما يجعلنا نخص الرمل - حكما - بأكبر درجة من المناسبة والصلاحيّة لأن يحتمل مثل معانى النشيد ، وهذا الاهتمام بوزن الرمل ليس لدى الأناشيد فحسب فلقد « زادت نسبة بحر الرمل بشكل واضح يجعلنا نرجح أن المستقبل لهذا الوزن الذى أصبحت آذاننا تألفه وتستريح إليه ، ووجده الموسيقيون ، والملحنون أطوع فى الغناء ، وأقبل للتلحين »^(٣) خاصة إذا ألمّ بتفعيلاته (فاعلاتن) الخبن ونصبح (فاعلاتن) بإسقاط ساكن الجزء الأول من التفعيلة ، وتتوالى فيها حركات ثلاثة وبذلك « يتغير من صورته القديمة ، ويصير سريعا لسرعة حركاتها ، ومن المعروف أن الحركات القصيرة تجعل البحر سريعا بخلاف الطويلة فتجعله بطيئا ، وتلائم الثانية الموضوعات الهادئة التى تعبر عن عواطف فاترة أو محزنة ... »^(٤) ولكن السمة الرئيسية التى جعلت بحر الرمل يستقل مكانا متميزا له بين نسب النظم على غيره من البحور هى كونه أطوع فى الغناء والتلحين ، وهما الوعاء الأصل الذى يجب أن يحتوى النشيد ويؤدى من خلاله.

(١) د . سيد البحراوى ، موسيقا الشعر عند شعراء أبوللو ، ص ٦٥-٦٦ .

(٢) د . أحمد أحمد بدوى ، شعر الثورة فى الميزان جـ ١ ، ص ١٨٤ .

(٣) د . أنيس ، موسيقا الشعر ، ص ٢٠٠ .

(٤) د . شوقي ضيف ، الشعر الغنائى فى الأمصار الإسلامية جـ ١ فى المدينة ، ص ١١٧-١١٩ .

ويُقاس نجاح النشيد بمدى طواعيته الموسيقية لأن غاية الشاعر منذ يبدأ تفكيره في وضع نشيد أن يُغنى وينتشر ؛ لذلك كان وزن الرمل معوانا على ذلك كما وجده الملحنون والموسيقيون ، وقد قمت بعمل إحصائية أخرى لمدى وجود الرمل تأما ومجزوءا في الأناشيد التي تم تلحينها وغناؤها بالفعل من خلال كتاب (أناشيد لها تاريخ) حيث إن المؤلف يركز فيه على الأناشيد المغناة منذ بلادي بلادي ، وحتى أناشيد حرب أكتوبر ، وكانت نتيجة هذه الإحصائية بالنسبة التقريبية أن وزن الرمل يمثل وحده ثلث هذه الأناشيد ، في حين يتوزع الثلثان على باقى البحور الواردة بالجدول على تباين درجاتها . وهذا يؤكد ما وصف به هذا الوزن من طواعيته للتلحين والغناء ومن هذه الأناشيد المغناة والتي قامت على وزن الرمل : (نشيد اسلمى يا مصر للرافعى ، نشيد بلادي بلادي ليونس القاضى - بصرف النظر عن الشطر الأول منه لأنه من المتقارب - نشيد الحرية لكامل الشناوى ، دع سمائى لكمال عبد الحليم ، نشيد الجامعة لرامى ، نشيد دعاء الشرق لمحمود حسن إسماعيل .. إلى آخر هذه الأناشيد التي حققت انتشاراً وذبوعاً .

٣- ارتفاع نسبة استخدام مجزوءات البحور :

وهذا النتيجة لها قيمتها المزدوجة ، الأولى هي مدى مناسبة هذه المجزوءات الخفيفة للمعانى الحماسية ، والانفعالات العنيفة والسريعة ففي وقت الحماسة « تنثور النفس الأبية لكرامتها ، ويتملكها من أجل ذلك انفعال نفسانى يتبعه نظم من بحور قصيرة أو متوسطة ثم لا يكاد الشاعر ينظم فى هذا إلا عدداً قليلا من الأبيات ، ومثل هذا يكون ساعة المشاحنات أو فى الدعوة إلى شن القتال » (١) .

أما القيمة الثانية فهي ملائمة هذه البحور القصيرة/ المجزوءة للتلحين والغناء خاصة « أن هذه البحور القصيرة لم تكن مألوفة فى الشعر القديم ولا سيما الجاهلى ، وشعر صدر الإسلام ، ثم بدأ الشعراء يعنون بها أو ببعضها بعد ذلك ، ونظموا منها أشعاراً كثيرة ، وقصائد متعددة حين بدأ الناس يتغنون بالأشعار ، وكثر تلحينها فى عصور الغناء والطرب أيام العباسيين فكان الشاعر فى غالب الأحيان ينظم المقطوعة ثم يدفع بها لمغنٍ أو جارية تصنع لها الأنغام ، وتردها فى مجالس الخلفاء أو الوزراء ، ورأى الشعراء أن البحور القصيرة أطوع فى الغناء والتلحين فأكثرُوا من نظمها ، ووجدت ارتياحاً إليها من عامة الشعب وخاصتهم » (٢) فالبحور القصيرة / المجزوءة لم تكن على ساحة الإنتاج الشعرى قديماً وإنما

(١) د . إبراهيم أنيس ، موسيقا الشعر ، ص ١٧٦ .

(٢) السابق : ص ١٠٤ .

طفقت العناية بها تظهر استجابة لرغبة الملحنين والمغنين حيث إنهم «... كانوا يقبلون على الأوزان الخفيفة ، ويطلبونها مما جعل أصحاب الشعر الغنائي في عصرهم يهجرون إلى حد ما الأوزان الطويلة من مثل الطويل والكامل ، ويقبلون على الأوزان السهلة من مثل الوافر والخفيف والرملة والمتقارب والهزج ولم يكتفوا بذلك فقد توسعوا في تلييس نداء المغنين والمغنيات فإذا هم يجزئون لهم الأوزان الطويلة المعقدة كما يجزئون لهم الأوزان السهلة البسيطة ... ومن يقرأ الأغاني بخيل إليه أن أصحاب الشعر الغنائي لم يتركوا في هذا العصر وزنا قديما معقداً أو بسيطاً إلا جزأوه ابتغاء تحريف صورته ، بحيث تتعادل مع الغناء الحديث... وكان الشعراء يصنعون ذلك إرضاء للمغنين والمغنيات ، فإن تركوه فإلى أوزان تشبه هذه الأوزان المجزأة كالهزج والمتقارب ... »^(١) وهذا كله إن دل فإنما يدل على مدى مناسبة هذه الأوزان المجزأة للغناء ، وهذا يعلل إرتفاع نسبة النظم عليها في الأناشيد لذات الغرض الموسيقى والغنائي ، وليس السبب كما قال الأستاذ حسن النجار في الاعتماد على الأوزان السريعة في أوقات الحرب ، أن الشعراء لم يمتحوا الوقت الكافي حيث قال : « وعلينا أن نسجل ظاهرة هامة كشفت عنها القصائد التي كتبها أصحابها من قلب المعركة تتمثل في اتسام إيقاعاتها بالسرعة والملاحقة ؛ لأنها كتبت من خلال المعاشاة الفعلية لوقائع الحرب في ميدانها ، حيث لم يتوفر لأصحابها الوقت الكافي ولا المكان الهادئ »^(٢) وإنما السبب الأكثر واقعية أن هذه القصائد أو الأناشيد اختارت الأوزان السريعة والمتلاحقة لأنها الأكثر مناسبة لبث الحماسة وشد الانفعال في النفوس أو كأنها تمثل بتلاحق وجريان إيقاعاتها جريان الدم في العروق من أثر الثورة والغضب .

ولم يقتصر في النشيد على الحريات والتحولات السابقة من القيود فقط كاختلاط الأوزان أو اختلاف عدد التفعيلات مع عدم استشفاف أى قيمة فنية من وراء ذلك ، فنجد هنا أيضا صورة أخرى لهذا التخلل ، وهى اختلاف صورة الضرب من وقت لآخر في النشيد الواحد وهذا - كما هو متعارف عليه - غير جائز تماما في القصائد وإن كان مما تضمنه الموشح من تجديدات وحريات ؛ لأن « الشاعر في الموشحة يستطيع أن يستعمل أكثر من ضرب من أضرب الوزن الواحد بل أكثر من وزن في الموشحة الواحدة »^(٣) .

ومن الأناشيد التي ظهر فيها تغير الضرب لاتخاذها قالب الموشح (نشيد الحرية) لمحمود صادق :

(١) د . شوقي ضيف ، الشعر الغنائي في الأمصار الإسلامية ج ١ في المدينة ، ص ١١٧-١١٩ .

(٢) حسن النجار ، الشعر في المعركة ، ص ٢٥ .

(٣) د . سيد البجراوى ، موسيقا الشعر عند شعراء أبوللو ، ص ١٢٦ .

يا زعيم الشعب يارب الحمى نحن قربان المنايا كلما
شاعت الأقدار أن تجرى دما من سوانا إن دنا يوم القضاء
من سوانا يبذل الروح هباء
من سوانا عن حمى النيل يذود
فى سبيل المجد نحيا ونموت فى سبيل المجد جئنا ونعود
ليس للمجد حياةً ووجوداً يا بنى الأوطان إلا بالقضاء
فافتدوه وامنحوه ما يشاء
ليس للمصرى إلا أن يسود^(١)

فالنشيد كما قلنا يأخذ شكلا من أشكال الموشح ، ويظهر فيه تغير الضرب من أول بيتين
فجاء الضرب فى البيت الأول (فاعلن ٥//٥) ثم تغير فى البيت الثانى إلى
(فاعلات ٥٥//٥) بزيادة ساكن ، التى يلحقها الزحاف بعد ذلك لتصير (فعلات ٥٥///) .
ومن ذلك أيضا نشيد (يا مصرنا .. يا حرة) لفتحى سعيد : على وزن الرجز :
يا مصرنا يا حرة لكل باغ كره الأرض دارت دوره
وعادت الأيام حفاقة الأعلام
يا خالق الوجود بارك لنا الجنود مرفوعة البنود
وأيد الأحرار على خطوط النار
وبارك الشهيد وفجرنا الجديد^(٢)

فالضرب فى الأغصان الأولى جاء على وزن (مُستَفْعِل ٥/٥/٥) ، وجاء ضرب القفل
الأول على (٥٥/٥/٥ مُستَفْعُ التى تُثَقِّل إلى مفعول) ثم تغير الضرب فى أغصان البيت الثانى
فجاء على وزن (مُتَفَّع ٥٥//) وجاء البيت الأول من القفل على ضرب (مُستَفْع ٥٥/٥) ،
وجاء البيت الثانى منه على ضرب (مُتَفَّع ٥٥//) . ففضلا عن اختلاف الضرب
بين الأغصان والأقفال ، اختلفت أيضا ضروب الأغصان فيما بينها والأقفال فيما بينها .

(١) محمود محمد صادق ، ديوان صادق ج١ " وحى الفجر " ، ص ٢ ، ٣ .

(٢) شريط أغاني وطنية رقم ٧/ من تجميعات فرع السينما بإدارة الشؤون المعنوية التابعة لوزارة الدفاع .

غير أننا نجد خرقاً آخر لنسق هذا الموشح متمثلاً في عدم التزام عدد الأغصان وشرطرات القفل في النص كله ففي البيت الأول ، جاءت ثلاثة أغصان ، وقفل من شرطرتين ، وفي البيت الثاني جاءت الأغصان متساوية ، وزاد عدد شرطرات القفل إلى أربع . وفي البيت الثالث والأخير :

إرادة الإنسان تحدث الزمان فتشقت البحور
أسطورة تقال على فم الأجيال تُروى مدى الدهور
للابن والحفيد وبالدم الشهيد
بارك لنا الجنود مرفوعة البنود
وأيد الأحرار على خطوط النار

زاد عدد الأغصان إلى ستة ، وكذلك زاد عدد شرطرات القفل الأخير / الخرجة إلى ست شرطرات ، وكلها تصرفات وخروق في النظام الموشحي لا مبرر لها .

وإن كانت الأناشيد السابقة تقولبت بقالب الموشح فتمتعت بما يختص به من رخص ، لكن هذا التصرف لم يخص هذا القالب فحسب وإنما انسحب على غير الموشح من قوالب ، خاصة المربعة ، كما في نشيد (قسم التحرير لعلى الجندي حيث قال :

حلفتُ بربى جهد اليمين وبالكتب بالرسائل بالأنبياء
بأنى للنيل واف أمين أصون العرين ، وأحمى اللواء
.....
وأسخو بما لى لنفع البلاد كبير الرجاء .. عظيم الأمل
وأدعو بينها إلى الاتحاد وحب النظام ، وحب العمل^(١)

فالنشيد من بحر المتقارب ، وقد استخدم الشاعر فيه ضربين مختلفين الأول . كما يبدو من المربعة الأولى - على ضرب (فعول // ٥٥) ، والثاني - كما في المربعة الثانية - على ضرب (فعو // ٥) مع أن النشيد - كما نرى - قائم على نظام الدوبيت لا الموشح .

(١) على الجندي ، ترانيم الليل ، ص ١٨، ١٩ .

وعلى نفس النمط الرباعى جاء تغير الضرب فى نشيد (صدق وعده) لعبد الفتاح مصطفى :

ما رمينا إذ رمينا لكن الله رمى

وقضينا ما علينا وبذلناه دما

* *

جرحنا فى الله جاء موتنا أسمى حياة

نحن لم نحن الجبابة قط إلا .. للصلاة^(١)

فالنشيد قائم على مجزوء الرمل ، واختلف الضرب فى المربعة الأولى من (فَعِلَن // ٥) إلى (فاعلات // ٥٥) فى المربعة الثانية . وإن كانت هذه الاختلافات فى الضرب يمكن أن يدرك الشاعر معالجتها عن طريق الغناء لأن « هناك عملية لا شعورية يقوم بها المرء حين إنشاد الشعر يسميها المحدثون عملية التعويض ، وذلك بأن المقطع المتوسط إذا أصبح قصيراً عوض المنشد عن مثل هذا النقص على ثقافته بإطالة مقطع آخر له ، ليتحد زمن النطق بجميع الأشطُر فى القصيدة ، ففى بحر مثلاً كالطويل نرى المقطع الثالث من الشطر يطرد فى جعله قصيراً أى أن التفعيلة (فعولن) تصبح (فعول) وهنا نرى المنشد دون أن يشعر ينشد (فعول) بإطالة المقطع الثانى ليعوض عن بعض النقص فى المقطع الثالث وهكذا يتحد زمن النطق بالتفعيلتين (فعولن) و (فعول) ويتحقق ما نسماه بالكم فى الشعر العربى »^(٢) . وبهذا التعويض الإنشادى قد يتلاشى ما يقع من خلاف فى موضع الضرب أيضاً ، والمد الإنشادى قد يقوم بموازنة ضروب النص فمثلاً فى نشيد على الجندى السابق :

وأسخو بمالى لنفع البلاد كبير الرجاء عظيم الأمل

وأدعو بينها إلى الاتحاد وحب النظام ، وحب العمل

تفعيلة الضرب المخالفة هنا لضرب النص (// ٥٥) هى (// ٥) وبالركون إلى قدرات الإنشاد والمنشدين يمكن موازنة هذه التفعيلة (// ٥) بتفاعيل الضرب الأخرى (// ٥٥) مثلاً عن طريق مد حركة الفتح فوق الميم لتتولد مدة طويلة تقوم بالتعويض العروضى لتصبح التفعيلة بعد التعويض (// ٥ ، فعول) .

(١) شريط أغانى وطنية رقم ٩ .

(٢) د . إبراهيم أنيس ، موسيقيا الشعر ، ص ١٥٨ .

ب- القافية :

القافية هي ثانی العناصر الموسيقية فی القالب الشعري بحيث « لا يقتصر شأن الموسيقى على الأوزان فحسب بل إن للقافية تأثيراً بعيد المدى في إكساب هذه الموسيقى رقتها وعذوبتها مضاعفة ، أو القضاء عليها بالمرّة ... »^(١) والقافية بمثابة غاية - وإن كانت فرعية في كل بيت لا يكاد يصل إليها الشاعر أو الملحن حتى تتدفق نغماتها وقدراتها الموسيقية الخاصة لأن « الوظيفة الفنية للقافية تقترب إلى حد كبير من الوظائف الفنية التي تنهض بها الوحدات الإيقاعية »^(٢) وليس الحديث عن القافية هنا حديثاً معتاداً ؛ لأنها تلتزم بشكل كبير فيما يمكن أن نسميه تصريحاً مطرداً أو القوافي الداخلية ، في حين تتنوع القافية الرئيسة من عدة أبيات لأخرى .

وكما هو معروف فإن التنوع في القافية لم يكن جديداً على الشعر الحديث فكما « جدد الشعراء العباسيون في الأوزان الشعرية جددوا أيضاً في القوافي رغبة في التجديد ، وفراراً من قيود القافية ، فاستحدثوا الشعر المزدوج والشعر المسمط ، والشعر المشطر ... »^(٣) فتطوير القافية كانت له محاولات أثبتت بقاءها وسبقها قبل أي محاولة لتغيير الوزن فقد « أتى على نظام القافية عهد رأينا الشعراء فيه يميلون إلى تنويعها ، والتفنن في طرقها وجاءوا لنا بالموشحات ، وبالمربع ، والمخمس ، وغير ذلك من فنون اقتصرت على تنويع القافية دون مساس بالأوزان في أغلب الأحيان »^(٤) لذلك فإن النشيد الذي نزع إلى هذا النظام المتنوع في القافية اختار لنفسه القوالب التي تعينه على ذلك مما اشتهرت بتنوع القافية من الموشح والمربعة ، والمخمسة ، والمقطوعة ، وهذه الأنماط والقوالب الخارجية التي تصب فيها معاني النشيد هي :

أ - الموشح :

يحوز الموشح النسبة الأكبر في الاستخدام من باقي القوالب لأنه الوحيد منها الذي لا يقتصر التنوع فيه على القافية فقط ، وإنما يمنح الشاعر حرية أكبر في التعامل مع الأوزان الشعرية ، ومع عدد التفعيلات فقيماً « بدأ الشعراء يسأمون من النظم على وتيرة القصائد

(١) د . إبراهيم العريض ، الشعر والفنون الجميلة ، دار المعارف سنة ١٩٥٢ ، ص ٢٦ .

(٢) د . محمد فتوح أحمد ، تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة ، ص ٩١ .

(٣) د . السيد إبراهيم محمد الرد ، معالم التجديد في مضمون الشعر العباسي وشكله ، ص ١١٣ ، ١١٤ .

(٤) د إبراهيم أنيس ، موسيقا الشعر ، ص ١٦ .

القديمة التى تلتزم فيها الأوزان والقوافى ، ورغبوا فى التجديد ، والتنويع فصادفت الموشحات هوى فى نفوسهم وأقبلوا عليها « (١) وهذا التنوع المزدوج فى الموشح يزيد من طواعيته اللحنية والغنائية « فالموشحات أطوع وأيسر لا تقيد موسيقى الملحن ، ونغماته ، بل ينتقل فى أجزائها من نغم إلى آخر ، ولا يكاد المغنى ينتهى من الموشح حتى يكون قد أشبع رغبته الفنية بموسيقى متعددة النغمات بتعدد الأوزان والقوافى « (٢) .

ومن الأناشيد التى تقولبت فى قالب الموشح (نشيد الجيل الجديد) لأبى الوفا :

انتهى عصرُ العبيدْ	أيها الجيل الجديدْ
نحن نبغى أن نعيذْ	مجدنا الماضى العتيذْ
هكذا مصرُ تريذْ	وهى تغنى ما تريذْ
للعلى يا رماحْ	دمدمى يا رعودْ
إن عصف الرياحْ	لا يخيف الأسودْ
نحن بالحلم عُرفنا	واشتهرنا من قديمْ
غير أننا إن ظلمنا	عند ذا نرتدْ جُنا
لا نبالى . . بالمنايا	لا نبالى . . بالجحيمْ
حطموا القيودْ	كدكوا الجبالْ
ليس فى الوجودْ	مطلب محالْ (٣)

فهذا النشيد الموشحى (أقرع) ، لم يبدأ بمطلع وإنما بالأغصان الثلاثة ثم القفل ومن الأناشيد التى اتخذت شكل الموشح أيضا (أنشودة السلام) لشمس الدين حيث قال :

سلاما سلاما عروسَ السلام ويا فرحة الصفو بين الشعوبْ
تعالى أطيحى بهذا الظلام ظلام الضغينة بين الشعوبْ
وطوفى مع الفجر فى موكبْ

(١) السابق : ص ٢٢٠ .

(٢) نفسه

(٣) محمود أبو الوفا ، أناشيد وطنية ، ص ٢١ .

تحايا السماء على مغزفى نفيض نشيدا لكل الوجود
أنا دعوة الحب بين الصدور أنا همسة الود روح الخلود
أنا صوت آدم بين الورى على الحب يجمعهم من جديد
ويُرجع للناس روح الإخاء فكلهمو إخوة . . من بعيد
فباسم الحياة ، وباسم الجمال أنادى . . أنادى جميع القلوب
من الشرق صوتى يذيع السلام لكل البرايا وكل الشعوب

وتجرى البشائر فى موكبى

سلاما سلاما عروس السلام ويا فرحة الصفو بين الشعوب
تعالى أطيحي بهذا الظلام ظلام الضغينة بين الشعوب

وطوفى مع الفجر فى موكب^(١)

فهذا موشح تام بدأ بمطلع جاء على شكل الخمسة ثم بأغصان من ستة أبيات وشطرة ثم
يتكرر المطلع فى كل مرة قفلا للأغصان . مع ملاحظة تغير القافية بتغير الأغصان
والأقفال .

ومن الأناشيد التوشحية نشيد (النيروز لأبى شادى) :

عيدى يا غصون وافرحى مثلنا
قد حواك السكون فى جلال القنى
يا عوالى النخيل فى شموخ الطهارة والثبات والحيات
لك عيد نبيل هو عيد الحضاره عيد ماضٍ عيد أت
راح عام كريم وآتى غيره
هو مجد مقيم بيننا سره
أقبل النيروز وهو بشرى الجديد هاتفا بالربيع
هو عيد عزيز هو عيد السعيد كالمليك الوديع
راح عام كريم

(١) عبد الله شمس الدين ، الله أكبر ، ص ١٠٥ .

فلنهن النخيلُ بابتهاج القرونُ في احتفاء واعتلاء
كل معنى نبيلُ رمزه لن يهونُ بين أهل أمناء
عيدى يا غصونُ وافرحى مثلنا
قد حواك السكونُ فى جلال القلى^(١)

« نرى أحمد زكى أبا شادى قد أنقص أهم قفل فى الموشحة (الخرجة) من قصيدته (خصلة شعر) و (نغمة من الشعر) قم قصيدته (نشيد النيروز) »^(٢) ثم يعلق أيضا على هذا النشيد الذى يطلق عليه (قصيدة) فيقول « ولا تقتصر المخالفة فى هذه القصيدة على إنقاص الأقفال ، والأغصان أو زيادتها بل الأحرى أن نقول : إن القصيدة قد استفادت من شكل الموشحة وخلقت نظاما جديدا ، فلدينا هنا نوعان من التكرار ، البيتان الأولان بتكرران بنصهما فى النهاية خاتمين القصيدة بنفس مطلعها وهذا هو التكرار الأول . أما الثانى فهو تكرار ما كان يمكن أن نسميه القفل فى الموشحة فهذان البيتان :

راح عام كريمُ وآتى غيرهُ
هو مجد مقيمُ بيننا سره

يتكرران بنصهما ثلاث مرات فى القصيدة فيما يشبه الترجيعة التى تذكرنا بمناسبة القصيدة دائما قبل كل ملمح من ملامح عيد الربيع التى تأتى فى مرات أربع على شكل ستة أشطر بنظام قافية (أب ج ، أب ج) وهذا النظام فى القافية ليس غريبا على الشعر العربى ... وسواء كانت هذه النماذج هى مصدر أبى شادى ، أم لا ، فالمهم فى قصيدته أنها استفادت من شكل الموشحة إلى حد بعيد لكى تخلق لنفسها نظاما جديدا مناسباً لطبيعة مضمونها الفرح المتوثب المستبشر بالعيد الجديد ، والذى لا يفرط عقده - فى نفس الوقت - بسبب نوعى الترجيعة اللذين يتكرران طوال القصيدة فيربطانها صوتيا ومعنويا »^(٣) وبذلك نرى أن كثيرا من الأناشيد كانت تؤثر شكل الموشح الذى يسمح لها ويعينها على كثير من الحريات فى الأوزان والقوافى كعدم الالتزام بعدد الأغصان وشكل القفل ، وإحجام مقطوعة صغيرة - كما فى النشيد الذى معنا - فى مطلع النشيد ونهايته لتحل بذلك موضع المطلع ، والخرجة .

(١) أحمد زكى أبو شادى ، الينبوع ، ص ٩٥ .

(٢) د . سيد البحراوى ، موسيقا الشعر عند شعراء أبولو ، ص ١٣١ .

(٣) السابق : ص ١٣٢ ، ١٣٣ .

ب- الخمسة :

وهو نظام شعري قديم يتكون القسم الواحد منه من خمس شطرات ، والمخمس «... هو أكثر أنواع الشعر انتشارا ، حتى يكاد ينفرد باسم المسمط دون غيره من أنواع هذا الشعر » ^(١) والمخمسات تحتل المرتبة الثانية من اهتمام الشعراء بالنظم عليها بعد الموشحات فقد « كان شيوخ المسمطات الخمسة أوسع من شيوخ أختها المربعة ... » ^(٢) ولهذه القيمة انفرد هذا الشكل باسم المسمط ومن الأناشيد التي قامت على نظام المخمس ، نشيد (ولدنا هنا) لكمال عبد الحليم :

سلامٌ على الجبهة العالية وحجرة حرة عاتية
وأيدٍ ملوحة .. آتية ونحن الطليعة والأغنية
ونحن النهاية للطاغية
سلام أضاعته أعراضنا سلام ستبنيه أنقاضنا
وتنبته في غد أرضنا صغار يتيه بهم روضنا
وهم يمرحون ولدنا هنا ^(٣)

فكل خمسة هنا يقوم نظام القوافي فيها على : أ أ أ أ ، ب ب ب ب ب ... بحيث تتفق الأشطر الخمس في قوافيها ثم تتبدل القوافي كلها تماما من خماسية لأخرى .

وجاء على هذا النظام السابق أيضا نشيد العبور للشاعر نفسه :

مزق الصمت يا نشيد العبور جموع وبانتفاض الصدور
أسمع الغاصبين صوت النفير وانطلاق الحشود فوق الجسور
قد عبرنا إلى لقاء المصير

كل جسر على الفتاة .. لسينا قال للرميل إننا ما نسينا
ما ركعنا ، وما فقدنا اليقيننا وبأبطالنا .. رفعنا الجيـا

(١) السابق : ص ٩٣ .

(٢) د . السيد إبراهيم محمود الرد ، معالم التجديد في مضمون الشعر العباسي وشكله ، ص ١١٦ .

(٣) مختارات الإذاعة المصرية ، الشعر في المعركة ، ص ٤٣ ، ٤٤ .

رأية حرة وفتحاً مبيناً (١)

فتتفرد كل خماسية هنا بقافية تستأثر بها عن أختها وهو النظام السابق : أ أ أ أ أ ، ب ب ب ب ب ...

وقد تأتى الشطرة الخامسة متحدة القافية مع مقابلتها في كل قسم مخمس كما في نشيد آية الصحراء ، لمحمود عبد الحى :

سجتُ هناك في بحر الخيال وهام الطرف في ذاك الجلال
محيط لا يحد من الرمال ومسرح روعة وخداع آل
ووجه طبيعة ورع الجمال
هي الصحراء خاوية المغاتي هي الصحراء زاخرة المعاني
على حصائبها قدم الزمان تحدث بالمخافة والأمان
وتنطق بالخلود وبالزوال (٢)

وهذا النظام يمكن أن يتمثل بهذه الصورة : أ أ أ أ أ ، ب ب ب ب ب أ ، ح ح ح ح ح أ ...
وهذا النظام من الخمسات له قيمة خاصة لأنه أشبه بالموشح لذلك احتل المكانة الثانية بعده في درجة النظم عليه من بين القوالب الأخرى التي تُعدّ القافية ، بل قد « ... يعد هذا النوع أيضاً النواة التي أسس عليها نظام الموشح ، وذلك لما فيه من عنصر يتكرر في كل قسم من أقسامه (٣) » وكان هذا القسم المكرر - الشطرة الخامسة - بمثابة القفل في الموشح .

ومن الأناشيد التي جاءت على نظام الخمسة نشيد (صوت المآذن) وفيه لم يكتفِ الشاعر بتوحيد القافية في الشطرات الخماسية ، أو باشتراك الشطرة الخامسة من كل قسم في القافية ، بل وحدّ القوافي الرئيسة في النشيد كله :

صوت المآذن في السماء يُكبرُ ودويه بالنصر لا ح يُبشرُ
والشعب يدعو الله نصراً كاملاً والله فوق الظالمين وأكبر
الله أكبر ... الله أكبر

(١) شريط أغاني وطنية ، رقم (٩) .

(٢) محمود عبد الحى ، أصداف الشاطئ ، ص ٢٥٤ .

(٣) د. إبراهيم أنيس ، موسيقا الشعر ، ص ٢٨٥ .

يا مدفعي هيا استمر .. فإنما أنت القوى على الطغاة وأقدر
يا أيها الجندي فوق ترابنا اليوم كل الشعب نحوك ينظر
الله أكبر ... الله أكبر

ثبت خطاك فكاننا في لهفة للنصر والله القوي سينصر
هذا تراث المجد أنت تصونه واليوم للتاريخ أنت تصدر
والله فوق الظالمين وأكبر^(١)

فكما نرى فإن هذا النشيد تلتزم فيه القافية حتي نهايته ، وجاء التصريع في البيت الأولي فقط ، وكأنه يقوم على نظام القصائد موحدة القافية والوزن لولا وجود هذه الشطرة الخامسة التي تفضل بين كل بيتين .

ج- المربعة / الدوبيت :

وهو نظام يقوم فيه النشيد على أقسام ، كل قسم يتكون من بيتين بقافية خاصة . وإن كان التأثير بنظام (الدوبيت) كان في نظام القافية فحسب دون الوزن فقد « ... استخدمه المتأخرون من الشعراء ، لكن في وزن عربي معروف ، فالشعراء من العرب قد ألفوا نظام القافية في الدوبيت ، ولم يألّفوا وزنه ، فاستعارتهم مقصورة على نظام القافية دون الوزن ، ولفظ الدوبيت مكونة من كلمة فارسية هي (دو) أي اثنين وأخرى عربية وهي (بيت) لأن نظام القافية فيه ينطبق على البيتين من هذا النظم ، فكل بيتين يعتبران وحدة مستقلة^(٢) » وهذا النظام إن كان عُرِف قديما ضمن التجديدات العباسية فهو « ... نمط اشتهر فيما بعد وبخاصة في الأناشيد الوطنية في بداية عصر النهضة وما بعده^(٣) » فهذا النظام لقي له رواجاً كبيراً مع الأناشيد ليست الوطنية فحسب بل والدينية والاجتماعية ومن هذه الأناشيد رباعية التكوين (نشيد شباب العرب) لعامر بحيري :

إذا ما دُعينا نسل السيوف ونمضي صفوفاً تليها صفوف
ونسعى إلى المجد بين الدفوف ولسنا نبالي الردى والحتوف

* * *

(١) شريط أغاني وطنية رقم (٧) .

(٢) د. إبراهيم أنيس ، موسيقا الشعر ، ص ٢١٥ .

(٣) د. حسنى عبد الجليل ، موسيقى الشعر العربي ، ح ٢ ، ظواهر التجديد ، ص ٣٥ .

إذا ما أردنا بغلنا المراد وإما وردنا فصدر العباد
ولا ننثني عن سبيل الجهاد إلى أن نحقق مجد البلاد^(١)

وفي كل مربعة من هذا النشيد نجد الشاعر استعان بالتصريع في أول كل بيت لتتحد قافية
الشطرات الأربعة في حين تفترق عن باقي قوافي مربعات النشيد ليقوم نظام النقفية على شكل
(أ أ أ ، ب ب ب ب ...) .

ومن الأناشيد العسكرية التي جاءت على نظام المربعة (نشيد الجيش) :
رسمنا على القلب وجه الوطن نخيلا ونبيلا وشعبا أصيلا
وصناك يا مصر طول الزمن ليبقي شبابك جيلا فجيلا
... ..
وتنسب ما نيل حرا طليقا ليحمي ضفافك سعى النضال
فتبقي على الدهر حصنا عريقا لصدق القلوب وعزم الرجال^(٢)

وهذا النشيد الرباعي يتخذ نظاما مختلفا في النقفية بحيث تقوم النقفية بين نهاية كل
شطرتين متعامدتين مولدة في القسم الأول النصف من الأبيات ما يمكن تسميته (بالتصريع)
بدلا من التصريع كما في (الوطن ، الزمن ، طليقا ، عريقا) ، وتختلف قافية كل قسم عن
غيرها في النشيد وهذا النظام يمكن أن نعبر عنه في صورة (أ ب أ ب ، ح د ح د ...) .
ويأتي النشيد القومي المصري ، لمحمود صادق على النظام الآتي :

أيا مصرُ هذا لواء الهرم على النيل يخفق منذ القدم
تمر عليه جيوش الزمان تحيي اللواء .. تحيي العلم
* * *

لك الشرق ألقى زمام القيادة فنعم الزعامة بين البلاد
فيوما حملت لواء الفنون ويوما حملت لواء الجهاد^(٣)

(١) عامر محمد بحيرى ، ديوان عامر بحيرى ، ص ١٤٦ ، ١٤٧ .

(٢) شريط أغان وطنية ، رقم (٩) .

(٣) محمود محمد صادق ، من أدب الثورات القومية ، ص ٥١ .

فالقافية متنوعة ، وتتبدل من مربعة لأخرى ، ويتم التصريع في كل مربعة بين عروض
الشر الأول وضرب الثاني من البيت الأول فقط وتتفرد الشطرة الثالثة من كل رباعية بقافية
مفردة ليكون نظام القوافي هنا على هذا الشكل (أ أ ح أ ، ب ب د ب ...) .

ومن الأناشيد الدينية التي تَرَدَّتْ بقالب المربعة نشيد حافظ إبراهيم :

سلوا بغداد والإسلام دينُ أكان لها على الدنيا قرينُ
رجالٌ للحوادث .. لا تلينُ وعلمُ أيدِ الفتح المبينِ

* * *

فلسنا منهمو .. والشرق عاتى إذا لم تكفه عنتَ الزمانِ
ونرفعه إلى أعلى مكانٍ كما رفعوه أو تلقى المنونا^(١)

وهذه صورة أخرى من صور التقفية المتاحة في المربعة ، وهي تأخذ شكل : (أ أ أ ب
، ح ح ح ب ، د د د ب ، ...) وهذا هو الشكل الوحيد الذى تتفق فيه قافية البيت الثاني من
كل مربعة مع مثيلاتها في النص كله . فى حين تتفق قوافي الأشرطة الثلاث من كل مربعة
فيها بينها ، وأنا أرى أن هذه الصورة من التقفية في (الدوبيت) تحقق أعلى قيمة إيقاعية
للاتفاق الجزئي بين الشطرات الثلاثة الأولى من كل مربعة ، ثم الاتفاق الكلى بين قوافي البيت
الثاني من كل مربعة على مستوى النص كله مما يحقق - أيضا - نوعا من التلاحم بين أقسام
النشيد وعدم الإحساس بالفرقة التامة بينها .

ومن الأناشيد الاجتماعية التي اتخذت شكل المربعة نظاما لها النشيد الرياضي لمحمود
غنيم :

بعزم الشباب نهز الجنودُ وبالتضحيات وبذل الجهودُ
إذا السلمُ ساد ، فحنن البناءُ وإن شبت الحرب كنا الجنود

* * *

شعار الرياضى نعم الشعارُ أصدُ الغزاة ، وأحمى الذمارُ
أجلُ الكبيرِ ، وأرعى الصغير وأعرف للجار حق الجوار^(٢)

(١) حافظ إبراهيم ، ديوان إبراهيم ح ١ ، ص ٣١٥ .

(٢) محمود غنيم ، الأعمال الكاملة لمحمود غنيم ، ص ٨٦٢

وهو يأخذ شكل (أ ب أ ، ح ح د ح ...) في النقفية .

وبذلك نجد أن الأناشيد أفادت من كل إمكانيات النقفية لدى شكل المربعة من خلال صور

النقفية المختلفة .

وهذا التنوع الكبير في القوافي داخل النص الواحد . وارتفاع نسبة استخدام الترصيع ، والتصريع من خلاله له تأثيره الموسيقى وتدفقاته النغمية التي تتضح كثيرا عند تعرض النشيد للتلحين والغناء « ولسنا بحاجة إلى الإفاضة في التذليل على أن تنوع القافية مما يزيد في موسيقى الشعر ، ويكسبه جمالا فوق جمال ^(١) » وإن كانت هذه القيمة الموسيقية لتنوع القافية يفترض أن تكون هناك قيم معنوية وراء هذا التنوع أو بواعث فنية ولكن شكل المربعة لا يعين مطلقا على إيجاد هذه القيم المعنوية لسرعة التحول من قافية للثانية فإن كانت « هذه الإمكانيات في تغيير القافية والضرب إمكانيات طيبة في حد ذاتها لأنها تتيح للشاعر القدرة على أنه يقدم مؤشرات إيقاعية لما يمكن أن يحدث من تغيير في مسار مضمون القصيدة غير أن هذه الإمكانيات لا تقيد كثيرا في إطار شكل المربع والسبب في ذلك يرجع إلى أن الانتقال فيه يحدث بسرعة فائقة فبعد كل بيتين يلتزم الشاعر بأن يغير القافية ، وقد يغير الضرب أو لا يغيره ، وكأن الشاعر قد وقع هنا في نسقية جديدة مفروضة عليه سلفا ، وعليه أن يقسم قصيدته حسب هذه النسقية التي لا تختلف عن نسقية الشكل التقليدي إلا من حيث سهولة التزامها ؛ لأن الشاعر في إمكانه أن يغير القافية كلما تعذر عليه النظم عليها ^(٢) » والأمر في الخمسة لا يختلف شيئا عنه في المربعة ؛ لأن الشطرة الزائدة في الخمسة لن تملحها الطول والامتداد الذي يناسب حالة نفسية وفكرية ممتدة وبذلك يصبح « تغيير القافية لا يفيد شيئا مادامت القصيدة لا تقدم انتقالات حقيقية في المضمون ، ويصبح تغيير القافية تكسيرا للتسلسل النغمي بلا مبرر ^(٣) » وإن كان يُولد نوعا آخر من النغم الموسيقي ، لذلك فإن قيمة تغيير

(١) د. إبراهيم أنيس ، موسيقا الشعر ، ص ٢٧٨ .

(٢) د. سيد البحراوى ، موسيقى الشعر عن شعراء أبو اللو ، ص ٩٧ .

(٣) السابق ص ٩٩ .

القافية تكاد تقتصر على القيمة الإيقاعية وهذا ربما يكون مقبولا في النشيد لحد بعيد لأن الموسيقى فيه - كما يُرجى لها أن تكون - هي صاحبة الصوت الأعلى .

د- المقطوعة :

جاءت مجموعة قليلة من الأناشيد على ما يمكن أن نطلق عليه (المقطوعة) وهي عبارة عن مجموعات من الأبيات التي لا تتقيد بعدد وتتفق كل منها في قوافيها ، وتختلف مع غيرها في النص ذاته ومن الأناشيد التي جاءت على هذا الشكل نشيد (إلى الميدان) لعلى الجندى ، حيث جاءت المجموعة الأولى من خمسة أبيات على روى النون الساكنة ، وجاءت الثانية من ستة أبيات على روى الدال المفتوحة وجاء الباقي على هذا النحو :

دعانا الحق أن نسحق أوشاب الصهايين
وأن نطردهم من عاثوا فساداً في فلسطين
ونمحو عن ثراها الطهر أرجاس الشياطين
فألبسهم إله الناس ثوب الخزي والهون

* * *

بنى يعرب يا أبناء من عزوا ومن سادوا
ملائكة السماء لكم من الرحمن أمداد
أثيروها نظي حمراء يصلها الأولي هادوا
فإن تغزوهم والله إن تغزوهم بادوا
وقائدنا ورائدنا به الآمال تنقاد
جمال الدين والدنيا .. لنا من يمنه زاد
له من ربه نور وإلهام وإرشاد^(١)

(١) محمود حسن إسماعيل ، الشعر في المعركة ، ص ٧١

وهاتان المقطوعتان جاءت الأولى منها على أربعة أبيات ، وجاءت الأخيرة على سبعة أبيات ، وبذلك اختلفت قوافي كل مقطوعة عن أختها في النشيد .

ومن الأناشيد التي جاءت أيضا على نظام المقطوعة نشيد (لحن من النار) لمحمود حسن إسماعيل بحيث جاءت المقطوعة الأولى منه على أربعة أبيات وجاءت بقية النشيد هكذا.

لحن من النار في كل فم	دوت أناشيده بالقسم
مهما ترمى عليك الظلام	إننا سنغدو لهيب القم
ناسفين من طريقك الردى	عاصفين كالرياح بالعدا
فجر ستنشق عنه الخيام	والليل يطويه نور العلم

* * *

فجر على القدس ضاحي السنا	هزت له النصر أعلامنا
نمحو به من تراب الوجود	ثارا نذيه .. أجا لنا
راجعين كالرعود .. للوطن	قاهرين كل أسوار الزمن
يوم يناديك عبر الحدود	عانت لأحرارها .. أرضنا ^(١)

وبذلك تتفق المقطوعات الثلاثة في عدد أبياتها (٤ أبيات) وتختلف في قافيتها من مقطوعة لأخرى ، وإن كنا نلاحظ أن البيت الثالث من كل مقطوعة يخالف قافية باقي أبيات المقطوعة الواحدة .



(١) محمود حسن إسماعيل ، تأهون ، ص ٦٥ ، ٦٦ .

عيوب الوزن والقافية :

أ- التدوير :

وهو عيب آخر من عيوب الوزن ، وهو أن يشترك شطرا البيت في كلمة واحدة . وإنما عُدَّ ذلك عيبا هنا - فضلا عن عدم استحسانه في الشعر عامة - لأن شعر الأناشيد تُعدُّ الشطرة وحدة البناء فيه ، كما هو الأمر في شعر التفعيلة ، والتدوير « ... يعنى أن يبدأ الشطر التالى بنصف كلمة ، وذلك غير مقبول في شطر مستقل ، وإنما ساغ في الشطر الثانى من البيت ، لأن الوحدة هناك هي البيت الكامل لا شطره ، وأما في الشعر الحر فإن الوحدة هي الشطر ؛ ولذلك ينبغى أن يبدأ دائما بكلمة لا بنصف كلمة ... لأن شعر الشطر الواحد ينتهى كل شطر فيه بقافية ... ^(١) » . فكل شطرة في النشيد « ينبغى أن تبدو مستقلة تمام الاستقلال ، ولكنها معنويا متصلة بالمعنى الكلى للنشيد تمام الاتصال ^(٢) » ورغم هذا الرفض للتدوير هنا ، فإن ذلك لم يمنع وقوعه في بعض النماذج وقوعاً يمثل ظاهرة وليس مجرد وجود عارض .

من هذه النماذج التى يظهر فيها التدوير نشيد (في رحاب الله) لشمس الدين :

عُدَّ للصباح مع الشـُـرو (م) ق وللطيور مع اللـُـحـون
املاً عيونك بالسـُـنا واملاً فؤادك بالرنين
وافرح بأن الله موجو (م) د إليه العالمين
غلبت مشيئته القضا (م) ء وكل ما يرضى يكون
الله يفرح إن فرحت به . وكل أسى .. يهون
أدخل بقلبك في حما (م) ه فإنه الحصن الحصين^(٣)

فهذه الأبيات غلب عليها التدوير ، وكأننا عند إلقاء أو إنشاد مثل هذه الأبيات لا نستطيع أن نتوقف عند منتهى الشطر الأول لأننا بذلك سنقف عند نصف كلمة ، أو جزء منها ؛ لذلك سيضطّر المنشد أن يظل مع البيت حتى نهايته مما يسبب إجهادا تخفت معه موسيقىة القافية .

(١) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ٩٤-٩٥

(٢) محمود أبو الوفا ، أناشيد وطنية ، ص ٦ .

(٣) عبد الله شمس الدين ، الله أكبر ، ص ١٩٣ .

ومن الأناشيد التى بدا التدوير فيها ظاهرة اكتتفت أغلب أبياتها (نشيد ثورة الشرق) :

أيها الشرق الذى نأ (م) م على الضيم طويلا
قم من النوم فما كذ (م) ت ضعيفا أو عليلا

* * *

خذر التفريق أهليـ (م) ك وما شلت يـذاك
واتحدت اليوم فاجعل من يعاديك .. فذاك

* * *

مرحبا بالموت إن كا (م) ن لتحرير الوطن
واجعلوا من علم الأو (م) طان للجسم كفن

* * *

إننا من هذه الأر (م) ض التى نمشى عليها
ما يضر الجسم إن عا (م) دكما جاء إليها

* * *

صاحب الحق قـوى لا يـالى بأحد
غاصب الحق ضعيف ال (م) حول روحاً وجسد

* * *

اطردوا من أرض هـ (م) ذا الشرق قوماً دنسوها
أهلها الأحياء لأبـذ (م) دأ لهم أن يحكموها

* * *

هذه جامعة العـر (م) ب هى الفجر الجديد
قوة تضمن للشر (م) ق جميعا ما يريد

* * *

وننا في قوة الإ (م) سلام إيماننا وديننا وكفاحنا وجهاداً ما يصدُّ المعتدين^(١)

والتدوير ليس العيب الوحيد فيه أنه خارق لنظام وحدة بناء النشيد التي فرقته كثيراً عن غيره من الأنماط الشعرية ، فهو فضلاً عن ذلك يؤثر تأثيراً سلبياً على موسيقى النشيد لأن « ... قصارى ما ندين به التدوير ... أنه يُطفئ إيقاع القوافي ، ويجهد القارئ حين يلهث وراء الشاعر حتى ينتهي إلى قرار بيت يمكن التوقف عنده ... »^(٢) ويزيد الأمر على ذلك حيث إن إطفاء التدوير لرنين القافية ومنعه لإمكانية التوقف عند نصف البيت — مما لا يعين على إنشاده — يجعله قد يقترب من طبيعة النثر كما تتهمه د. نازك الملائكة فتقول : « مازال الجمهور العربي يشكو من أن الشعر الحر يلوح له نثراً لا وزن له ، وأحسب أن كثرة التدوير في شعر الشعراء الناشئين تساهم نسبة عالية في إشاعة هذا الإحساس في نفوس القراء »^(٣) .

والتدوير يقضى في النشيد على ما يسمى (بالموسيقى الداخلية) والتي نراها جلية في الأناشيد التي لم يقع فيها التدوير إذا رجعنا إلى جل النماذج التي تم الاستشهاد بها في هذه الرسالة . فالتدوير قضى تماماً على التصريح الذي كان يلتزم في النشيد مع القافية الرئيسية ، أو فيما بين الشطرات الأولى من كل قسم فيما يسمى بالترصيع وهذا مما يعيب التدوير بشدة في الأناشيد التي كنا نرى الشعراء حراساً فيها على إعلاء قيمة الموسيقى الداخلية وخارجية لذلك كان من الغريب أن نجد التدوير يسيطر على عدد من الأناشيد كما في المثالين السابقين وكما في (نشيد التاج) لعلى الجارم الذي قال فيه :

لله تـاجك إـمـنا
لمحاته بشر الأماني
قد صيغ من حبّ القلو (م) ب فجّل عن حبّ الجمان
بهر العيون الخاشعا (م) ت جلالة وعلة شان
وزها وعزّ بجبهة هي أول ، والبدر ثاني
شذراته صفو الولا (م) ع ، ودره صدق التهاني
كم رحمة ضمت لا (م) لله لمصر وكم حنان

(١) محمود رمزي نظيم ، عبير الوادي ، ص ١١٠ ، ١١١ .

(٢) د. محمد فتوح أحمد واقع القصيدة العربية ، ص ٧٦ .

(٣) د. نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص ١٥٥ .

ملك مشى الدهر الجمو (م) ح إليه مرخى الغنان
أعلى أبوك بناء مصـ (م) ر وكان جدك خير باتى
الخير أسبق للبقا (م) ع من السوابق فى الرهان
والبر فى أن يفا (م) د ، وذكره فى كل أن^(١)

فإننا نرى فى هذا النشيد أن التدوير جال عدداً كبيراً من أبياته مما سلب كثيراً من
موسيقاه .

ونرى سيطرة التدوير أيضاً على نشيد (إلى الميدان) لعلى الجندى حيث قال :
إلى الميدان يا أبطا (م) لنا هيا إلى الميدان
فإن الله ناصركم وخلاص عصابة الطغيان
وأنتم حزبه الأعلى (م) ن حزب الحق والإيمان
وهم أعداؤه المهزو (م) م جيشهم بكل مكان

إلى الميدان لا تخشوا به عدداً ولا عددا
ولا ما عبأت أنجلـ (م) ترا أو جندت كنـدا
ولا ما ساق جنسون على الطغيان معتمدا
ولا أسطوله الساد (م) س فى الرومى محتشدا
دعانا الحق أن نسحـ (م) قى أو شباب الصهايين^(٢)

وغير هذه الأناشيد التى ورد فيها التدوير بشكل كبير فخالفت بعض أسس النشيد وهى أن
تكون الشطرة المفردة وحدة بنائه وتكوينه .

(١) على الجارم ، الأعمال الكاملة لعلى الجارم ، ص ٢٨٧ ، ٢٨٨ .

(٢) محمود حسن إسماعيل ، الشعر فى المعركة ، ص ٧١ .

ب- التضمين :

يأتي التضمين على أنه أحد عيوب القافية ، وهو عدم تمام المعنى بتمام البيت أو « تعليق قافية البيت بما بعده بأن يكون السابق غير مستقل بنفسه ... وسمى تضمينا لأن الشاعر ضمّن البيت الثاني معنى الأول لأنه لا يتم الكلام إلا بالثاني^(١) » وهذا يرجع بنا إلى السبب الذي سبق ورفضنا من أجله التذوير لأنه منافٍ لأن تكون الشطرة هي وحدة بناء النص فإن كان البيت اكتمل عروضيا - وهذا ما يفقده التذوير - فهو لم يكتمل نحويًا وأيضًا يُرفض التضمين هنا « لأن كلمة الروى محل الوقوف والاستراحة فإذا افتقرت لما بعدها لم يصح الوقف عليها فخرجت عن اللائق بها ، أما إذا سلمت هي من الافتقار فلا عيب لا نتقاء هذا المحذور^(٢) » والذي يفصل بين جواز هذا الأمر ، وامتناعه هو المحل الإعرابي للناقص المتمم في البيت اللاحق . فإن كان ركنًا أساسًا في الجملة حينئذ يُرفض التضمين ويقبح لأننا بذلك لن نستطيع الوقف على رأس البيت ، والإسكون الكلام معلقًا غير تام . أما إن كان المتمم فضلة في الجملة النحوية فقد يجوز الوقف ، ويصبح التضمين غير معيب بنفس القدر الأول، ولكن النماذج التي جمعتها من الأناشيد جاءت كلها من النوع الأول الذي لا يمكن الوقف معه على رأس البيت ، لأن المتمم ركن رئيس في الجملة .

ومنه قول الباقوري في (نشيد الكتائب) :

يا رسول الله هل يرضيك أنا إخوة في الله للإسلام قمنا
ننفض اليوم غبار النوم عنا لا نهاب الموت لا بل نتمنى
أن يرانا الله في ساح الفداء^(٣)

والتضمين هنا جاء في موضعين متباينين ، الأول في نهاية نصف البيت الأول / والمتمم له هو الخبر (إخوة) في الشطر الثاني ، والثاني في نهاية البيت الثاني وهو الفعل (نتمنى) مفتقرا إلى المفعول به في الشطرة التالية .

ومنه ما جاء في نشيد (الانتصار) لأبي الوفا :

(١) د. أمين على السيد ، في علم القافية ، دار الثقافة العربية سنة ١٩٩٧ ، ص ١٢٦ .

(٢) السابق ، ص ١٢٦ .

(٣) أبو مازن ، نشيد الكتائب ، ص ٩٧ .

انتظرننا واتقيننا أن حتما أن يكونا
نصرنا نصراً مبيناً مثله لم تنظر الدنيا انتصاراً

.

كلنا يحمي العربي ليس فينا
من فتى يلقي مهيناً أو فتى لم يفد بالروح الديار^(١)

التضمين جاء هنا في الشطر الثاني من البيت الأول حيث انتهى بالفعل (يكون) أما جملة الفعل الناسخ من اسمه وخبره فجاءت في الشطر الأول من البيت التالي . وجاء التضمين أيضاً في نهاية البيت الثالث بحيث افتقد إلى أسم ليس (من فتى) - ومن هنا زائدة لمنع خروج البعض من النفي - الذي تضمنه الشطر التالي .

وجاء أيضاً التضمين في (النشيد الوطني المصري) للرافعي :

هيا بنا هيا بنا إلى العلا يا مصر لا نفسي ولا مالي ولا
أهلي ولكن أنتِ أُنْتِ أولاً وأنتِ أُنْتِ لك سرى والعلن

فالبيت الأول ينتهي بأداة النفي (لا) وينقطع البيت دون إيراد الاسم المنفى ، والذي جاء في مطلع الشطر التالي (أهلي) .

ويقول محمود غنيم في نشيد (تحية العلم) مستخدماً التضمين :

ارفعوا الصوت وحيوا العلم هو رمز المجد عنوان الحمي
مجدوه كرموه كلماً

رف كالطير على متن الهواء وتحدى نجمه نجم السماء^(٢)

فأداة الشرط غير الجازمة (كلما) انفصلت عن جملة شرطها التي تضمنت في البيت التالي .

ومثله أيضاً ما جاء في (نشيد الحرية) لصادق :

يا زعيم الشعب يارب الحمي نحن قربان المنايا كلماً

(١) محمود أبو الوفا ، أناشيد وطنية ، ص ١٥ .

(٢) محمود غنيم ، في ظلال الثورة ، ص ١١٩ .

شاعت الأقدار أن تجرى دما من سوانا إن دنا يوم القضاء

من سوانا يبذل الروح هباء ؟ (١)

ففعل الشرط (كلما) جاء أيضا في مطلع البيت التالي (شاعت) .

وكذلك أيضا نشيد (ساهرون) للورا الأسيوطي :

نفدى حمى الأرض العزيزة بالدمـ ونخوض هول الموت لانخشى الردى

ونعاهد الوطن المفدى .. كلما خضنا غمار الحرب نفتك بالعدا (٢)

وإن كان موضع التضمين هنا لم يكن القافية وإنما في نهاية الشطر الأول من البيت بالتوقف فيه عند أداة الشرط (كلما) لتكتمل روابطها بذكر فعل الشرط وجملته في بداية الشطر الثانى .

وكما رأينا في الأمثلة السابقة فإن التضمن كان دوماً يأتي من النوع المستقبح لأن ما يتم البيت أو الشطر الأول منه كان إما خبراً أو مفعولاً به أو معمولاً للفعل الناسخ أو أحدهما أو الاسم المنفي ، وأخيراً جملة الشرط وكما قلنا فإن « التضمين نوعان قبيح وجائز ، فالأول ما لا يتم الكلام به كجواب الشرط ، والقسم ، والخبر والفاعل والصلة ونحوها ، والثاني ما تم الكلام بدونه ، وكانت الحاجة إليه تكميلاً للمعنى المتقدم كالنفسير والنعته وغيره من التوابع والفضلات (٣) » وكما سبق أن رأينا في الأمثلة السابقة فإنها جاءت من النوع الذى حكم بقبحه وعدم جوازه عامة في الشعر لذا هو أشد قبحاً في النشيد لمخالفته استقلالية كل شطرة وكل بيت فيه ولتأثيره السيئ المستهجن على موسيقى النص الذى يترتب ويتحقق من خلال عدم القدرة على الوقفة المستريحة عند آخر البيت بسبب انقطاع الكلمات قبل تمام المعنى الرئيس .



(١) محمود محمد صادق ، ديوان صادق ح ١ ، ص ٢ .

(٢) لورا الأسيوطي ، مرفأ الذكريات ، ص ١٧٤ .

(٣) د. أمين على السيد ، في علم القافية ، ص ١٢٦ .

آخرًا - الموسيقى الداخلية :

وهي التي تبلغ ليس من خلال الوزن الشعري ولا من خلال القافية أو حرف الروى ، وإنما التي تتولد داخل البناء الشعري حسب قدرات الشاعر الخاصة ، ورغبته في شد أرز الإيقاع ، وإعلاء صوت ورنين الموسيقى فيه « وقد تتولد الموسيقى الداخلية من عناية الشاعر البارزة بجرس الألفاظ وإيقاعها باستعماله ضروب البديع من جناس أو تقسيم للبيت أو طباق أو مقابلة بحيث نشعر بهذا الإنسجام والإيقاع بين معاني الألفاظ وجرسها ... » ^(١) فلم تتخذ الموسيقى الداخلية سبيلا واحداً تؤدي من خلاله ، أو أداة واحدة لتحقيق من خلالها ، وإنما تتولد من عناصر مختلفة مثل التصريع ، القوافي الداخلية ، والتقسيم الإيقاعي ، والجناس بنوعيه التام والناقص ، وهذه العناصر حرص الشعراء في الأناشيد على استخدامها بنسب متفاوتة ، ولكن على الرغم من أهمية هذه الأدوات ودورها الموسيقي إلا أن بعضاً منها يتعامل معه بحذر في النشيد لأنها إن حققت القيمة الموسيقية المرجوة فلها بعض المسالب كما سيبتين :

١- التصريع والقوافي الداخلية :

التصريع هو اتفاق نهاية الشطر الأول في البيت الأول مع روى القافية ، والتصريع بهذا الشكل يكاد يكون إمكانية موسيقية ملتزمة في النشيد بأنماطه وقوالبه الشكلية المتباينة وبمراجعة النماذج الواردة في الدراسة من أولها سيظهر واضحاً أن التصريع لم يتم التفريط في إمكانية وجوده والتصريع هنا لا يلزم مرة واحدة في النص وإنما يرد في موضعه من كل قسم تتغير فيه القافية وأحياناً الوزن ، في النص كله . من الأناشيد التي يظهر فيها ذلك نشيد (نداء الحياة) لفاروق شوشة :

على أرض يا فإنا موعداً يفيض بأمجاده المشهدُ
عبرنا إليه الزمان الطويلُ وقلنا غداً .. قد أتانا غداً
وراءك يا قاهر المستحيل وراءك تمضي مواكبُ جيل
رأت فيك فارس أحلامها وقائدها في الكفاح الجليل^(٢)

(١) د. العربي حسن درويش ، زكي مبارك شاعراً / الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٦ ، ص ٢٥٨ .

(٢) محمود حسن إسماعيل ، الشعر في المعركة ، ص ٦٢، ٦١ .

وهكذا يأتي التصريح هنا في بداية كل قسم من هذا الموشح وكأن الشاعر ينبئنا بهذا التصريح إلى تغير القافية في كل قسم قبل الوصول إلى موضعها .

وقد يلتزم التصريح نهايات الأَشطر الأولي من كل بيت كما يظهر في هذه الصور من النقفية في المربعة (أ أ أ ، ب ب ب ب ...) ، (أ أ أ ، ب ب ب أ) وفي الخمسة (أ أ أ أ ، ب ب ب ب ب ...) ، (أ أ أ أ ، ب ب ب ب ب أ ...) ، ويأتي هذا التصريح في شطرات أبيات الأغصان كما في نشيد (الله أكبر) لشمس الدين :

الله أكبر فوق كيد المعتدى	والله للمظلوم خير مؤيد
أنا باليقين وبالسلح سلفتدي	بلدي ونور الحق يسطع في يدي
- قولوا معي .. قولوا معي	الله أكبر فوق كيد المعتدى - قفل
يا هذه الدنيا أطلني واسمعي	جيش الأعادي جاء يبغى مصرعي
بالحق سوف أهده وبمدفسي	فإذا فنيت فسوف أفنيه معي
- قولوا معي .. قولوا معي	الله أكبر فوق كيد المعتدى - (١)

فالقدرات الموسيقية الخاصة بالقافية لا تكاد تتوافر في البيت قبل الوصول إلى هذه القافية إلا إذا صادفنا في نصف البيت تصريحاً يزيد التركيز على الإيقاع ، ويدعم موسيقى القافية .

♦ أما إذا تنازل التصريح عن موقعه المكاني في نهاية الشطر الأول من كل بيت ، وبدأ يمثل لنا في كل موقع من البيت بشرط التزامه تجنيس الفاصلة مع روى القافية الرئيسية فيمكننا حينئذ أن نطلق عليه (القوافي الداخلية) ، ومنه ما جاء في (نشيد الحجاج) لأحمد مخيمر :

يارب قوّ عزمنا ، وارفع به بناءنا
واحفظ رجالا يحرسون أرضنا وماءنا
.....
يارب أرجعهم إلينا سالمين غانمين

أمين يارب الوجود .. يا إله العالمين (٢)

(١) عبد الله شمس الدين ، الله أكبر ، ص ٢٥ .

(٢) أحمد مخيمر ، الغابة المنسية ، ص ٢٩٦ .

فكلمتا : عزمنا ، أرضنا ، في البيت الأول التزمنا التصريح مع روى القافية في (مأنا) ، مع أنهما لم تلتزما موضع التصريح وكأنهما بمثابة (قواف داخلية) وكذلك كلمتا (سالمين ، آمين) في البيت التالي ، وبذلك نجد البيت الواحد يقوم على أربع قواف بدلا من واحدة ، ولا يخفي ما يحققه هذا العدد من موسيقي متضاعفة على قدر زيادة مصدرها في البيت ومن ذلك أيضاً قول أحمد شفيق أبي عوف في (نشيد مصر) :

مصر ، مصر ، أمنا وفخرنا وعزنا ومجدنا^(١)

وقول كامل الشناوي في (نشيد الحرية)

بلدى لا عشت إن لم أفتد يومك الحر بيومي وغدي

.

أخذ حريتي من غاصبها ساليها وبروحى أفتديها^(٢)

وكذلك ما جاء في (نشيد النيروز) :

يا عوالي النخيل في شموخ الطهارة والثبات والحياة

لك عيد نبيل هو عيد الحضارة عيد ماض عيادات^(٣)

فكلمة (الثبات) التزمت فاصله القافية . بل أكثر من ذلك لأنها التزمت أيضا الوزن الصرفي والعروضي لكلمة القافية مما يحقق نسبة أعلى للإيقاع ومن ذلك أيضا قول الشاعر في (نشيد الجيش) :

رسمنا على القلب وجه الوطن نخيلا ونيلًا وشعبا أصيلا

وصنّاك يا مصر طول الزمن ليبقى شبابك جيلا فجيلا^(٤)

فكلمات (نخيلا ، نيلًا ، جيلا الأولي) ، تُعد قواف داخلية جاءت كلها في مواضع بالشطر الثاني من البيتين . وهذه الكلمات المقفاة استطاعت أن تُعلي من الجرس الموسيقي للأبيات مما ساعد كثيرا في تلحين هذه الأبيات ، ويمكن إدراك صدق هذا الرأي بطريق عملي عند الاستماع لهذا النشيد بمصاحبة الموسيقي والغناء ، حينها نجد أنفسنا نشعر بموسيقية

(١) شريط أغان وطنية ، رقم (١٠) .

(٢) مصطفى عبد الرحمن ، أناشيد لا تاريخ ، ص ١٣٩ .

(٣) أحمد زكي أبو شادي ، اليبوع ، ص ٦٥ .

(٤) شريط أغان وطنية ، رقم (٩) .

تفيض خاصة من هذه المقاطع المقفاة ، فقد كان الملحن ذا وعي بهذه الإمكانيات النغمية فيها ، فكان يقوم بشبه سكتة لطيفة عند كل كلمة من هذه الكلمات الثلاثة ليقوم بعمل تركيز على هذه المواضع الموسيقية لاستغلالها لحنياً ، وكان كلاً منها قافية وحدها تستوجب وقفة كالوقفة التي تستوجبها القافية الأصلية على رأس كل بيت .

وهذه المواضع المنتقلة للقوافي لا نكاد نجدها إلا في هذا الجزء من النشيد لنكتشف أن المطلع هو أخصب مقاطعه نغماً وإيقاعاً لوجود هذه القوافي الداخلية فيه .

٢-الجناس بنوعيه :

يظهر الجناس هنا في أردية الغلبة للأدوات الموسيقية الداخلية حيث يسجل أعلى نسبة تواجد في النشيد من بين الأدوات الموسيقية الداخلية الأخرى ، ولا يكاد يسبقه منها شيء سوى التصريع . ويأتي الجناس هنا تاماً وناقصاً بنسب شبه متساوية ، وتختلف صور مجيء الجناس الناقص كالآتي :

أ- الجناس المغاير :

وهو « أن يتفق ركننا الجناس في الحروف المركبة دون الحركات وهذا هو الجناس المغاير ومنهم من يسميه تجنيس التحريف ، ومنهم من يسميه المختلف ... »^(١) وعليه جاء قول رفاعه :

للحرب هلموا يا شجعان حب الأوطان من الإيمان
فلكم قَدَمٌ ولكم قَدَمٌ في الفضل وصدكم عدم^(٢)

الكلمة الأولى بمعنى « السبق » والثانية بمعنى « أصالة الفضل فيهم » وهما بهذا الترتيب التشكيلي أنسب للسياق الدلالي في البيت ؛ لأن قَدَمَ الفضل وأصالة يقابلهما عدم عند الضد ، فلا أصل له في الفضل .

ومن هذا الجناس المغاير أيضاً قول محمود غنيم في « النشيد الرياضي » :

سواعدنا خلقت للنضال وأقدامنا قاهرات الرمال
واقدامنا من هبوب الرياح وإيماننا في رسوخ الجبال^(٣)

(١) صلاح الدين الصفدي ، جنان الجناس في علم البديع ، مطبعة الجوانب ، قسطنطينية سنة ١٢٩٩ هـ ، ص ٢٢ .

(٢) د. طه وادي ، ديوان رفاعه الطهطاوي ، ص .

(٣) محمود غنيم ، الأعمال الكاملة لمحمود غنيم ، ص ٨٦٢ .

فكلمتا (أقدامنا ، إقدامنا) ليس بينهما خلاف حرفي ، والخلاف الوحيد في حركة الحرف الأول من الكلمتين ، الأولي جمع (قَدَم) ، والثانية مصدر للفعل الرباعي (أقدم) .

ومن الجنس المغاير أيضاً قول الرافعي :

بنو العلوم والفنون من قَدَمَ أيام لم تثبت لدولة قَدَمَ

أيام علم غيرنا دمع ودم وما سوى توحش العالم فن^(١)

الكلمة الأولي : بمعنى (قديم) ، والثانية بمعنى (وجود) .

ومنه قول علي الجندي في نشيد (إلى الميدان) :

إلى الميدان لا تخشوا به غَدَا ولا غَدَا

ولا ما عبأت إجلتترا أو جَنَدت . . كَنَدَا^(٢)

اختلفت الكلمتان في حركة الحرف الأول فقط ما بين الفتح والضم ، وعلى الرغم من هذا التغير الشكلي الفردي فقد اختلف المعنى تماماً لأن (عَدَد) الأولي هي (مقدار ما يُعد) أما (عَدَد) الثانية فهي جمع (عُدّة) أي الاستعداد وما أعدّ لأمر يحدث .

ب- الجنس الخطي :

وهو « أن يكون الجنس قد وقع أحد ركنيه موافقاً للآخر في صورة الوضع لا غير دون الصيغة والإعجام والإهمال ، وهذا هو الجنس الخطي ومنهم من يسميه جناس التصحيف^(٣) ، فالاختلاف الذي يقع تحت هذا الجنس خلاف في الإعجام والإهمال أي في النقط وعدمه ، ومنه قول محمود عبد الحي في « نشيد الصحراء » :

هي الصحراء خاوية المغاني هي الصحراء زاخرة المعاني^(٤)

وقوله أيضاً في (نشيد العمال) :

آبائي من شادوا الهرما وجدودي من سادوا الأمما

صنعوا التاريخ بما صنعوا وسنمضي بعدهم .. قَدُمَا^(٥)

(١) مصطفى صادق الرافعي ، النشيد الاوطني المصري ، ص ١٧ .

(٢) محمود حسن إسماعيل ، الشعر في المعركة ، ص ٧١ .

(٣) صلاح الدين الصفدي ، جنان الجنس في علم البديع ، ص ٣٠ .

(٤) محمود عبد الحي ، أصداف الشاطئ ، ص ٢٥٤ .

(٥) السابق ، ص ٢٣٨ .

ويقول صالح جودت مستخدماً نفس صورة الجنس :

يا صدرواً تتحلى بأجل الأوسمه من نهاكم تتجلى اللمحات الملهمة^(١)

ونلاحظ من الأمثلة الثلاثة السابقة (المغاني ، المعاني - شادوا ، سادوا - تتحلى ، تتجلى) أن التباين الوحيد بين كل كلمتين إنما هو في النقط والإهمال مما يترك بين الحرفين قرباً في المخرج الصوتي ، وفي الرسم الكتابي .

ج- الجنس المضارع :

وهو « أن تكون المخالفة بينهما بحرف متوسط ... (أو) أن تكون المخالفة بحرف متقدم^(٢) » فمن المخالفة بحرف متقدم قول الأستاذ العقاد :

إن يكن أمسنا في حمي الأولين فلنعش للغد
لا ترى شمسنا غير فتح مبين ما يَدُمُ يَزدد^(٣)

ومن المخالفة بحرف متوسط قول عبد الحي في نشيد (آية البحر) :

البحر خفاق العظم على الورى منذ القدم
آياته مجلي الجمال والجلال ... والعظم^(٤)

ومنه أيضاً قول الرافعي في (اسلمى يا مصر) :

في جهادى وكفاحي للبلاد لا أميل لا أمل لا ألبين^(٥)
ومن المخالفة بحرف ، واحد ولكن متقدم أيضاً كما سبق ، قول كامل الشناوي :
قدم الآجال قربانا لعرضك اجعل العمر سياجاً حول أرضك
غضبة للعرض للأرض لنا غضبة تبعث فينا مجدنا^(٦)

فالمخالفة بين الكلمتين (العرض ، الأرض) وقعت في حرف واحد متقدم مع التزام الرتبة للأحرف ، والرسم الكتابي والتشكيل الصرفي لباقي الأحرف .

(١) صالح جودت ، ألحان مصرية ، ص ٦٢ .

(٢) صلاح الدين الصفدي ، جنان الجنس في علم البديع ، ص ٢٩ .

(٣) محمود محمد صادق ، من أرب الثورات القومية ، ص .

(٤) محمود عبد الحي ، أصداف الشاطئ ، ص ٢٥١ .

(٥) شريط أغان وطنية ، رقم (١٠) .

(٦) مصطفى عبد الرحمن ، أناشيد لها تاريخ ، ص ١٣٨ .

د- الجنس المزدوج :

هو نوع من الجنس يزيد فيه أحد ركني الجنس عن الآخر فهو « أن يكون الجنس أحد ركنيه يشتمل على حروف الآخر وزيادة وهذا هو الجنس المزدوج ^(١) » ومن صور هذا الجنس المزدوج « أن تكون الزيادة في أول الثاني ^(٢) » ومن أمثلة هذه الصورة قول رامى في (نشيد الجلاء) :

يا مصرُ إن الحق جاءُ فاستقبلي فجر الرجاءِ
اليوم قدتمّ الجلاء ونلتِ غاياتِ المنى ^(٣)
فالزيادة وقعت في أول الكلمة الثانية بحرف (الراء) .
ومن هذه الصورة أيضا قول كمال عبد الحليم في (نشيد العبور) :
كل جسرٍ على القنّاة لسينا قال للرمْلِ إِننا ما نسينا
ما ركعنا وما فقدنا اليقيننا وبأبطالنا رفعنا الجبيننا
رأية حرة ، وفتحا ميينا ^(٤)

ومن صور هذا الجنس المزدوج أن تكون الزيادة في أول الأول ، وعلى هذا جاء قول الرافعي في (اسلمى يا مصر) :

ويك يا مَنْ رام تقييد الفلكِ أى نجم في السما يخضع لكِ
وطن الحر سماً لا .. تمتلك والفتى الحر بأفقه ملك ^(٥)
فالزيادة وقعت في أول الكلمة الأولى (الفلك) بوجود حرف الفاء .
ومنه أيضا قول أحمد شوقي :

بنى مصر مكانكمو تهيّا فهيّا مهدوا للملك هيّا
خذوا شمس النهار له حياّ ألم تك تاج أو لكم مليّا ^(٦)

(١) صلاح الدين الصفدى ، جنان الجنس في علم البديع - ص ٢٧ .

(٢) السابق ، ص ٢٧ .

(٣) أحمد رامى ، ديوان ، ص ٢٦٠ .

(٤) شريط أغان وطنية ، رقم (٩) .

(٥) شريط أغان وطنية رقم (١٠) .

(٦) أحمد شوقي ، الشوقيات ، ح ٤ ، ص ١٩٧ .

ففي المثالين الأول والثاني وقعت الزيادة في أول الكلمة الثانية ، أما في المثالين الأخيرين الزيادة وقعت في أول الكلمة الأولى :

(الفلك ، تها) ، وإن كانت الصورة الأولى تنقل إلينا الإحساس بالثقل لأن المعتاد من المتردد المتبقي أن يكون أخف وأقل من الأول أما الصورة الثانية وهي « أن تكون الزيادة في أول الأول (فهي) أشرف من القسم الأول في الذوق ^(١) » وربما عد الكاتب الزيادة في بداية الكلمة الأولى أشرف ؛ لأن الكلمة الثانية سيكون حالها من الأولى حال رجع الصدى المتردد ، والذي تسقط معه بعض أحرف البدايات ، ولا يبقى له إلا رنين النهايات .

هـ - جناس الاشتقاق :

وهو « أن يكون الجنس قد جمع بين ركنية أصل واحد في اللغة ، ثم اختلفا في حركاتهما وسكناتهما ، وهذا هو الجنس المقارب ، ومنهم من يسميه جناس الاشتقاق ومنهم من يسميه جناس الاقتضاب ^(٢) » ، ومن هذا الجنس ما جاء في نشيد (بين عهدين) لأحمد رامي :

سال فيها الماء ، سلسلا معينا وجرى الخير شمالا ويمينا

وتلاقت في حماها أنفس طالما فرقها الدهر سنينا ^(٣)

فالكلمتان (سال ، سلسال) جمع بينهما أصل لغوي ومعجمي واحد وهو (سيل) .

و- الجنس المشوش :

وهو « جناس تجاذبه طرفان من الصنعة فلا يمكن التعبير عنهما بأحدهما ^(٤) » وذلك بأن تزيد المخالفة بين ركني الجنس إلى حرفين بدلا من حرف واحد فمتى « وقع لك جناس وتجاذبه طرفان من الصناعة ، ليس إطلاق أحدهما عليه أولي من الآخر ، فإن أرباب هذا الفن اصطاحوا على تسميته بالجناس المشوش كقولك : فلان (البقيق البراعة مليح البلاغة) لأنه لو اتحد عينا الكلمة لكان جناس تصحيف ولو اتحد لا ما هما لكان جناسا مضارعا ، إذ شرطه الاختلاف بحرف واحد فاعرف ذلك ^(٥) » ، ومن هذا الجنس قول رفاعه :

(١) صلاح الدين الصفدي ، جنان الجنس في علم البديع ، ص ٢٧ .

(٢) السابق ، ص ٣٣ .

(٣) أحمد رامي ، ديوان أحمد رامي ، ص ٢٥٦ .

(٤) د. رضا محسن محمود ، المواليا ، الأمل للطباعة ، والنشر سنة ١٩٩٩ .

(٥) صلاح الدين الصفدي ، جنان الجنس في علم البديع ، ص ٣٦ .

فنزال نزل على الأعدا لا ترعوا في الأعدا عهدا^(١)

بين كلمتي (الأعدا ، العهدا) جناس ناقص بزيادة حرف في أول الأولي وهذا (جناس مزدوج) ، ووقعت زيادة متوسطة في الكلمة الثانية وهذا (جناس مضارع) . وبذلك وقع نوعان من الجناس فهما جناس مشوش . ومن هذا الجناس المشوش قول رامى في (تحية العلم) :

إن بدا نوره زاهيا في السما كان في أوج المعالي علما

أو هدى في الدجي ساريا حائما جدّ العزم وأحيا الهمما^(٢)

فكلمتا (هدى ، دجى) بينهما نوعان من الجناس ، الأول (جناس مزدوج) بزيادة حرف أول الكلمة الأولي (الهاء) ، والثاني (جناس مضارع) بزيادة حرف متوسط في الكلمة الثانية . وفي البيت الأول (جناس مشوش) أخر بين كلمتي (المعالي ، علما) ومن ذلك قول محمود غنيم في (نشيد شباب الجامعة) :

هلموا يا شباب الجامعات نشق طريق يعرب في الحياة

ونحي مجد آباء أباة لنا سنوا طريق المكرمات^(٣)

فالكلمتان (آباء ، أباة) بينهما أكثر من مخالفة الأول : زيادة الحرف في الكلمة الأولي (الهمزة) وهذا هو (الجناس المزدوج) ، والثاني : تغيير الحركات وهذا هو (الجناس المغاير) ، والثالث : اختلاف الحرف الأخير ، وهذا هو (الجناس المطمع) وبذلك لا نستطيع أن نطلق عليه اسم نوع من الأنواع الثلاث السابقة لذلك يُطلق عليه اسم (الجناس المشوش) .

ومن هذا النوع قول صالح جودت في (أنشودة المعركة القادمة) :

إرجعوا أيها الطفغاه أن أنرفع الجباه

أطرقوا شعبنا الكبير بدأ الزحف والمسير^(٤)

فبين (أن ، أن) نوعان من المخالفة ، الأول بزيادة حرف في بداية الكلمة الأولي (جناس مزدوج) ، والثاني اختلاف الحركات وهذا هو (الجناس المغاير) .

(١) د. طه وادى ، ديوان رفاة الطهطاوى ، ص ٩٩ .

(٢) محمد عبد الوهاب ، شريط (وطنيات عبد الوهاب) ، رقم ٢ ، صوت الفن .

(٣) محمود غنيم ، في ظلال الثورة ، ص ١٤١ .

(٤) صالح جودت ، الحان مصرية ، ص ١٨٣ .

ومنه أيضاً قول الشاعر في (أنشودة عيد العلم) :

كم ذهبنا ثم غدنا في ركاب الكبرياء
وعلى الأيام جُذنا بالأمساتي والضياء^(١)

ففي الكلمتين (ركاب) ، الكبرياء ، أكثر من نوع من الخلاف ، الأول في ترتيب الحروف المتفقة والثاني : أن الكلمة الثانية زُيِّلت بزيادة عن الكلمة الأولى ومن ذلك أيضاً قول الرافعي في (اسلمي يا مصر) :

اسلمي يا مصر إنني الفدا ذي يدي إن مدَّت الدنيا يدا
أبدأ لن تستكيني .. أبدا إنني أرجو مع اليوم غدا^(٢)

فبين الكلمتين ذى ، يدي نوعان من الخلاف : زيادة حرف في أول الثانية (الجناس المزدوج) ، والتغيير في الإعجام والإهمال والنقط على الحرفين (الذال ، الدال) وهذا هو (الجناس الخطي) . لذلك يسمى هذا النوع من الجناس جناساً مشوشاً .

* * *

ولا ريب في أن الجناس له إسهامات نغمية كثيراً ما تدعم موسيقى النص الذي تتواجد فيه ، ولكن قد يسبب هذا الجناس نوعاً من التداخل للأحرف المتجانسة في طرفي الجناس عند إنشاده وغنائه ، فقول عبد الرحمن صدقي في (النشيد القومي مستخدماً الجناس المقلوب ، ومستخدماً تجاور المتجانسين أدى إلى رفض د. عبد اللطيف عبد الحليم لمثل هذا الجناس في نصوص لا تؤدي إلا إنشادا فيقول تعليقا على هذا النص :

تربها التبر المصفي المنتقد لا الذي يقنى الشحاح الأدياء
فامنعوا كنزكم أن يبذلا أو تعيشوا عمركم عيش عديم^(٣)

« ... فكيف تصنع حجرة المنشد مع (تربها التبر) وهذا الجناس الذي يحتاج إلى يقظة في نطقه كيلا توضع كلمة مكان أخرى ... »^(٤) لذلك فإن الجناس المشوش الذي يقع فيه أكثر من حرف مختلف بين الطرفين هو صاحب الإسهام الأكبر في دراستنا هذه لأنه يسمح بنوع أكبر من الفروق بين اللفظين المتجانسين مما يعرقل خطأ تداخلهما عند الإنشاد . والذي أراه

(١) صالح جودت ، ألحان مصرية ، ص ٦٢ .

(٢) شريط أغان وطنية رقم (١٠) .

(٣) عباس العقاد ، المازني ، الديوان في الأدب والنقد ، ص ٥٤ .

(٤) شعراء ما بعد الديوان ج ٢ ، د. عبد اللطيف عبد الحليم ، ص ٣٣٠ .

أنه لو طالت المسافة الزمنية في النطق بين الطرفين ، فلا بأس من وجود الجنس لأنه يُكسب العَرَض الشعري موسيقية إضافية ، ويكون أعون على تلحينه أما إن تجاور المتجانسان فالأمر - كما قلت - قد يكون مزلقاً إلى الخلط والتداخل في نطق الحروف ، أو يلقي بعض الغيامة في سرعة إدراك الفروق بين الطرفين .

♦ الجنس التام :

وردت بعض النماذج القليلة للجنس التام في التشديد ، وإن كان ورد كظاهرة في أناشيد رفاة الطهطاوي ، وصالح مجدى بصفة خاصة والجناس نوعان رئيسان فهو إما ناقصاً فتمثله الصور السابقة و « إما أن يكون ركناء متفقين لفظاً مختلفين معنى ، لا تفاوت في تركيبها ، ولا اختلاف في حركاتها فهذا هو الجنس التام ، ومنهم من يسميه الكامل ، منهم من يسميه المستوفي ، ومنهم من يسميه المماثل ، وهو أعلى أنواع الجنس مرتبة ^(١) » وهو إما أن يكون أحد طرفي الجنس اسماً والآخر فعلاً كما في قوله رفاة :

رؤساؤكم هم أسد شري كل منهم للمجد شري
بمزاياهم فرقوا البشرى فهم الأمرا وهم الأعيان ^(٢)

فالكلمتان كما نري متفقتان تماماً في الحروف والترتيب والحركات ولكن إحداهما اسم والأخرى فعل ماضٍ مع اختلاف الدلالة المستقاة منهما ، فالأولي تعد كلمة (أسد) من المتلازمات الدلالية لها وهي اسم لمدينة عُرِفَتْ بضراوة آسائها حتى صارت مضرب المثل . والكلمة الثانية فعل ماضٍ بمعنى (باع) أي باع نفسه ثمناً للمجد .

ومن هذا النوع التام الذي أحد طرفيه اسم ، والآخر فعل قول صالح مجدى :

إن كان طير السعد حام في مصرنا من عهد حام
فسعيدُ الصدر .. الهمام بالسعد قد وافى الأنام
وبعد له غمر العباد ^(٣)

فكلمة (حام) الأولى فعل ماضٍ بمعنى (دَارَ) أما الثانية فهي اسم أحد أبناء سيدنا نوح .

ب- أن يكون طرفا الجنس فعلين ، ومنه قول محمود غنيم في نشيد الأنصار :

هاتِ هدى الله هاتِ يا نبي المعجزاتِ

(١) الصفدى ، جنان الجنس في علم البديع ، ص ٢٠ .

(٢) د. طه وادى ، ديوان رفاة الطهطاوى ، ص ١٠٠ .

(٣) صالح مجدى ، ديوان صالح مجدى ص ٣٩٢ .

وَحَدَّ اللهُ وَوَحَّدَ شَمَلْنَا بَعْدَ الشَّتَاتِ^(١)

الكلمة الأولى فعل أمر بتوحيد الله في عبادته ، أي أعبد الله وحده ، والثانية فعل أمر أيضاً وإنما بمعنى (جَمَعَ) .

ومن هذه الصورة أيضاً قول أبي الوفا :

اعْتَزَمْنَا فَبَلَّغْنَا وَصَبَرْنَا فَظَفَرْنَا

ووصلنا فوصلنا ليل ماضينا الفخيم بالنهار^(٢)

الأولى فعل ماضٍ بمعنى (بلغنا) ، والثانية فعل ماضٍ أيضاً ولكن بمعنى (ربطنا) . وعلى ذلك جاء أيضاً قول رفاعه :

فَجَرَّ أَجَابَ مَنْ دَعَا لِكُسْبِهِ وَمَنْ دَعَى

فِي وَطْنٍ مَنْ ادْعَى لَهُ لِحَاقًا فَدَعَى^(٣)

فالكلمات الثلاثة كلها أفعال ماضية ، ولكن اشتركت الكلمتان في البيت الأول في اللفظ والحركات والمعنى أيضاً وهو (نادى أو استقدم) لذا فلا يُعد ما بينهما جناساً تاماً لأن الجنس التام كما رأينا حدّه السابق لا بد من اختلاف المعنى بين طرفيه أو أطرافه أما الكلمة الثالثة في البيت الثاني فهي التي تصنع جناساً تاماً لاختلاف دلالتها لأنها بمعنى (سقط) .

واتفاق الكلمتين في البيت الأول يُعدّ من التكرار غير الفني لأن « اختلاف المعاني ، بلى وانبتات ما بينها في حالة المشترك اللفظي يجعل القافية تبدو أكثر غني ، أما في حالة تكرار القوافي لفظاً ومعنى فإنها تترك في النفس انطباعاً ضئيلاً ، بل لا تكاد يعترف بها قوافي على الإطلاق^(٤) » خاصة أن الشاعر لم يمنحنا مساحة فاصلة بينهما بل وردتا في نفس البيت .

ج- أن يكون طرفا الجنس اسمين ، وعلى ذلك جاء قول مجدي

والصدر ذو الصدر الرحيب والنصر والفتح القريب

(١) محمود غنيم ، في ظلال الثورة ، ص ١١٣ .

(٢) محمود أبو الوفا ، أناشيد وطنية ، ص ٤٥ .

(٣) د. طه وادي ، ديوان رفاعه الطهطاوى ص ١٠٤

(٤) د. محمد فتوح أحمد ، تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة ، ص ٩٣ .

والحلم والفهم العجيب^(١) أبي اليتيم مع الغريب^(١)

فالكلمة الأولى هي رتبة تركية أما الثانية فهي (محل القلب) .
ومن ذلك قوله :

وعليه قد سهل العسير في فتح نجد مع عسير^(٢)

الأولي بمعنى (الصعب والشاق) ، والثانية هي اسم مدينة .
ومن ذلك قوله أيضاً :

يا عصابة الفرد الصمد لا يلتفت منكم أحد

هيا افتحموا الدرب الأسد فامامكم هذا الأسد^(٣)

الكلمة الأولى اسم على صيغة (أفعل) من الفعل (سدّ) بمعنى (حجز) أما الثانية فهي
أسم جنس للحيوان المعروف .

-د- أن يكون أحد طرفي الجنس فعلا ، والآخر حرفا ، وعليه قول محمود عبد الحي
في (نشيد الأرض الطيبة) .

أنت لي جنة عدن أنت لي أذني وعيني

فخذي ما شئت مني واقبلي الحمد ومني^(٤)

اللفظة الأولى عبارة عن حرف الجر ومجروره ، وبينهما نون الوقاية أما الثانية فهي فعل
أمر بمعنى (تفضلي) .

-ه- أن يكون أحد طرفي الجنس حرفا والآخر اسما ، وعليه جاء قول رفاعه :

مدافعنا القضا فيها وحكم الحنف في فيها

وأهونها ... وجا فيها تجود به .. معاملنا^(٥)

اللفظة الأولى تتكون من حرف الجر (في) ومجروره (الضميرها) .

و(في) الثانية بمعنى (فم) مضافا إليها الضمير .

(١) صالح مجدى ، ديوان صالح مجدى ، ص ٣٩٣ .

(٢) السابق ص ٣٩٥ .

(٣) نفسه ص ٣٩٩ .

(٤) محمود عبد الحي ، أصداف الشاطئ ، ص ٢٣٦ .

(٥) د. طه وادى ، ديوان رفاعه الطهطاوى ص ١٠٩ .

♦ ومن الأمثلة السابقة يتضح لنا أن الجنس التام لا يمثل ظاهرة في الأناشيد وإن جاء كثيرا في أناشيد رفاة وصالح مجدى ، ولكن الشعراء بعد ذلك استبعدوه لما يحتاجه من كد الذهن الذي يتنافى مع تأتي دلالة اللغة في الأناشيد ، ولما يوقع فيه من الخلط و تنوع المعنى المستقي واختلافه لاختلاف القدرات الذهنية المتعاملة مع النص .

٣- حسن التقسيم :

وهو أن تُقسم الشطرة أو البيت ككل إلى وحدات متوازنة ومتساوية وزناً . ومنه قول محمد البرعي في (نشيد الحج) :

دعونا إلى الحج حتى سعي له كان من رame مظمعا

فكناله خير داع دعا بعزم مئين ، ودين مكين^(١)

فالشطرة الثانية من البيت الثاني تكاد تكون مقسمة إلى قسمين متساويين عروضيا فالأولي (بعزم ٥/٥// مئين ٥/٥//) والثانية (ودين ٥/٥// مكين ٥/٥//) ومنه قول على الجندى في (شبابنا الناهض) :

شباب البلاد .. جنود الهرم أسود العرين .. حماة العلم

علينا يشيد الحمي مجده وتسمو بنا مصر فوق الأمم^(٢)

فالبيت الأول يبدو فيه حسن استغلال الطاقة الموسيقية لهذا التقسيم الإيقاعي بحيث قام البيت على أربعة أقسام متوازنة (شباب البلاد ٥/٥//٥/٥// ، جنود الهرم ٥/٥//٥/٥// ، أسود العرين ٥/٥// ٥/٥// ، حماة العلم ٥/٥//٥/٥//) وإن كانت تفعيلة العروض خرجت عن هذه الموازنة لموافقة الضرب لأن « التفعيلة المقترنة بالتصريع (هي) أن يتساوى العروض والضرب من غير نقص ولا زيادة^(٣) » ومن هذا التقسيم أيضا ما جاء في النشيد القومي المصري لمحمود صادق :

بلادي بلادي إذا اليوم جاء ودوي النداء .. وحق النداء

فحيى فتاك .. شهيد هواك وقولى سلاما على الأوفياء

فالشاعر استخدم التقسيم في البيتين الذي استدعى في البيت الأول القوافي الداخلية كإمكانية بديعية جديدة ، وفي البيت الثاني استدعى التقسيم الترصيع بين فاصلتي القسمين .

(١) محمد البرعي ، الأعمال الكاملة لمحمد البرعي ، ص ١١٦ .

(٢) على الجندى ، ترانيم الليل ، ص ٣٥ .

(٣) د. أمين على السيد ، في علم القافية ، ص ٤٠ .

وجاء على هذا التقسيم الموسيقي قول الشاعر محمد الهرأوى في (نشيد مصر القومي) :

بساطك سندس .. وثراك تبر .. وجوك مشرق .. وشذاك عطر
ونهرك كوثر .. وبنوك غر أبوا في الله والوطن انقساما^(١)
ومن التقسيم الإيقاعي ما جاء في (نشيد الطيران) لأحمد نجيب :
بنوك فداك استقلوا الهواء وطاروا خفافا لنيل العلاء
بعزم الأسود .. وروح الفداء أجابوا الدعاء .. ولبوا النداء^(٢)

فالشاعر قسم البيت الثاني إلى أربعة أقسام مستخدما أيضا تجنيس فاصلة كل قسم - ما عدا الأول - مع القافية .

وجاء التقسيم أيضا في نشيد (مصر أمنا) لأحمد شفيق أبي عوف :
نيلها الحياة ، منة الإله شعبها الأبى وجيشها فداء
يا بني الوطن .. يا بني الهرم إن جيشكم أقسم القسم
يطرد الطغاة .. يهزم البغاة يسترد مالكم من سؤدد وجاه
.....
يا شباب مصر .. يا رجالها اهتفوا لمصر .. واعملوا لها
أعلنوا الجهاد .. ترفع العماد وابن مصر يحيا حراً في البلاد^(٣)

فالشاعر استخدم التقسيم في النشيد بصورة كبيرة ، واستدعي هذا التقسيم كما نرى ما نسميه القوافي الداخلية لتحقيق في الأبيات أكثر من إمكانية إيقاعية .
ومن الأناشيد التي استخدمت التقسيم نشيد (يد الله) لمحمود حسن إسماعيل :

يدُ الله في يد مصر قسم على كل عاد تشب العلم
تدك الطغاة .. وتحمي الحياة وترفع للشمس نور العلم

(١) أحمد شوقي ، نشيد مصر القوي ، ص ١٥ .

(٢) أحمد نجيب ، ديوان أحمد نجيب ، ص ٢٠٨ .

(٣) شريط أغاني وطنية . رقم (١٠) .

.
ومن كل بيت .. ومن كل شبر لظى الموت يخرج من كل صدر

.
سنمضي رعوداً.. ونمضي أسوداً نردد أنشودة الظافرين^(١)

كثير ما نرى هنا وغيره من نماذج التقسيم أن هذا التقسيم يتبعه وجود الترصيع حيث لا يكتفي الشاعر بالتقسيم المتوازن فيضيف إليه اتفاق الأقسام . والترصيع في الشعر بمثابة السجع في النثر والسجع يتحقق « ... عند تكرار صوت بعينه في نهايات الجمل أو الفقرات المتجاورة ، ذلك التكرار الذي يجعل هذه الجمل تتوازي أو تتوازن صوتياً أو إيقاعياً^(٢) » وبذلك نجد أنفسنا أمام نص يتحقق فيه نوعان من التوازن الصوتي أو الإيقاعي من التقسيم تارة ، ومن الترصيع أو القوافي الداخلية تارة أخرى .

ومعنا نشيد يكاد يقوم كاملاً على هذا التقسيم الموسيقي ، وهو نشيد لصالح

مجدى :

بأنس سعيد .. أبي التمجيد	أخي التأييد طيبُ الأنفاس
صفا الأرواح .. في الأفراح	برشف الراح .. من المياس
بهذا الصدر .. رحيب الصدر	جليل القدر .. يزول لباس
فمنه العدل .. كساه العقل	ثياب الفضل .. خير لباس
ومنه الحلم .. حليف الحكم	حباه العلم .. ذكاء إياس
فيا خيال .. خذ الأبطال	مع الأقيال .. في الأغلاس

.
وفي ميلاد .. أبي الإسعاد أتى القصاد .. للاستئناس
فكل قال .. بصوت عال له الإقبال .. سعيد الناس
سعيد العزم .. مجيد الحزم مزيل الوهم .. عن الجلاس
سعيد الحبذ .. أثيل الهجد جليل السعد .. مع الإيناس

(١) مختارات الإذاعة ، الشعر في المعركة ، سنة ١٩٥٧ ، ص ٩٢ .

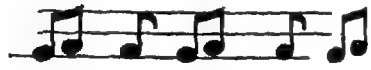
(٢) حسن طبل ، دراسات في علمي المعاني والبدع ، مكتبة الزهراء سنة ١٩٩٥ ، ص ١٥٥ .

أدام الله .. لمصر بقـاه فنيل نداه .. بلا مقياس^(١)

والشاعر في هذه الأبيات التزم التقسيم ، والتزم معه الترصيع في كل قسم من الأقسام
الثلاثية المجزأة في كل بيت .



(١) صالح مجدى ، ديوان صالح مجدى ، ص ٤٣٠ .



الخامسة



عبدالله

الخاتمة

تغيّت هذه الدراسة كشف أثر ظاهرة شعر الأناشيد في الشعر المصري ، منذ ظهورها الذي آزى مطلع النهضة الحديثة ، إلى كمونها بعد استتباب الأحوال السياسية والاجتماعية في مصر ، وقد تمخضت هذه التجربة الكشفية عن عدة نتائج :

أ- أثول المعنى الحماسي والإثاري في تضاعيف الشعر العربي القديم منذ العصر الجاهلي والذي كان يتبدى في أراجيز هي أقرب للفخر الشخصي والهيّاج الذاتى ، وكان يدعو إلى نصره قبيلة أو أخرى ، خاصة وأن الوطن والوطنية لم يكن لهما وجود في معجم الشاعر حينئذ ولا بيئته ، ثم تطور بعض الشيء في عصر صدر الإسلام ، فظهرت بعض الأناشيد التي تبعث على إذكاء الحماسة الجمعية كما في الأناشيد المنسوبة للإمام على كرم الله وجهه ، ولم تقتصر هنا على نصره قبلية ، وإنما صارت تعزيزا ودعما لمذهب سياسى أو دينى .

ب- ظهور النشيد بصورته الخاصة على يد رفاة الطهطاوى المتأثر بحاج مجتمعه ، وبما عرف من آثار فرنسية أثبتت تأثيرها على الأوضاع السياسية هناك ، وفي مقدمتها نشيد المارسليلز .

ج- اتخذ النشيد رسما بيانيا متفاوتا لنسب تواجده منذ ظهوره ، فقد سجّل فى بدايته نسبة بارزة من خلال كتابات رفاة وتلميذه صالح مجدى ، ثم سجّل أدنى نسبة تواجد لفترة دامت قرابة ثلاثة عقود منذ الثورة العربية إلى الثورة القومية ؛ لينعكس سهمه بعد ذلك فى ازدياد متواتر حتى معركة التحرير فى ٦ أكتوبر سنة ١٩٧٣ .

د- ظهر النشيد مع نصر أكتوبر ولكن غاله - بعض الشيء - وحدّ من كمّ تواجده فى هذه الفترة لون شعري ، تكاد تكون هذه الفترة التاريخية هي البداية الحقيقية له وهو " الملاحم الشعرية " ، التي برزت فى هذه المرحلة التاريخية ربما لما تردد من أن النصر الحربى فى ١٩٧٣ كان بمثابة الأسطورة التي صنعها أبطال كأبطال الخيال ؛ لذلك أبه الشعراء لاستدعاء هذا النمط الذي اشتهر باحتواء الأساطير وأبطالها ، فقد جنأ الشعراء على الكتابة فيه لأنه أنسب الأنماط الأدبية المعبرة عن هذا النصر الأسطورى .

ولى إشارة أخرى تختص بالرؤية المستقبلية لهذا الشعر ، وهى رؤية تمثل تخوفاً ، ولا تبشر بخير تجاه هذا النمط الشعرى لأنه كما رأينا من العرض السابق نمط يتميز بفيوض موسيقاه الداخلية والخارجية . أما حال الشعر الآن ومنذ ظهور الشعر الحر الذي لا يُظهر

حرصا على القافية ولا يلتزم بنسق محدد فى التعامل مع الأوزان والذي يعد خطوة أولى لإهدار قيمة الموسيقى فى الشعر تبعته خطوات حثيثة لذات الهدف ، فحال هذا الشعر لمن يكون معينا لاستدعاء هذا النمط على ساحة الإنتاج الشعرى عند تطلب الأحوال لتواجهه ، وإلا ستأتى المحاولات لكتابته ضعيفة ، سطحية وسط ركام الشعر الحر كما سبق أن عرضت فى الفصل الأول . ولكن ربما يجند بعض الشعراء أنفسهم وقتها لهذا الشعر حتى تقترن أسماؤهم به كما اقترنت أسماء غيرهم من الشعراء به قبل ذلك وإن كان اهتزاز البنية الإيقاعية ، الذى اتسم به النشيد قد ساهم فى تهيئة البيئة الشعرية لاهتزاز مناظر فى بنية القصيدة بوجه عام .





فهرس المصادر

والمراجع



أولا : المصادر

إبراهيم أحمد عبد الفتاح : ومضات فكر ، ونبضات قلب ، دار الصفا للطباعة والنشر سنة ١٩٩٠ .

أبو مـازن : نشيد الكتائب ، دار الوفاء للطباعة والنشر سنة ١٩٨٤ .

أحمد رامى : ديوان أحمد رامى ، الدار القومية للطباعة والنشر سنة ١٩٦٥ .

أحمد زكى أبو شادى : مصريات ، المطبعة السلفية سنة ١٩٢٤ .
: الينبوع ، القاهرة ، سنة ١٩٣٤ .

أحمد شـوقي : الشوقيات ج ٤ ، دار مصر للطباعة سنة ١٩٩٣ .
: نشيد مصر القومى ، المطبعة الرحمانية (د. ت) .

أحمد الكاشف : ديوان أحمد الكاشف ج ١ ، جريدة الراوى اليومية سنة ١٩٠٣ .

أحمد محمد عبد الهادى : أحاسيسى (دن) سنة ١٩٦٨ .

أحمد مخيمـر : الغابة المنسية ، المؤسسة العامة للتأليف والإنباء والنشر سنة ١٩٦٥ م

أحمد نجيب : ديوان نجيب للأطفال والناشئين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٥ .

أمين سـلامة : يوم الكرامة ٦ أكتوبر ، دار الفكر العربى سنة ١٩٧٤ .

حافظ إبراهيم : ديوان حافظ إبراهيم ج ١ ، دار الكتب المصرية سنة ١٩٣٧ .

صالح جـودت : أغنيات على النيل ، مكتبة مصر ، القاهرة سنة ١٩٦٢ .

: ألحان مصرية ، دار الكاتب العربى ، القاهرة
سنة ١٩٦٧ .

- صالح الشرنوبى : ديوان صالح الشرنوبى ، دار الكاتب العربى ،
القاهرة سنة ١٩٦٩ .
- صالح مجدى : ديوان صالح مجدى ، المطبعة الأميرية سنة
١٣١١ هـ
- صوت الفن : شريط أغان وطنية رقم (٥) ، (٧) ، (٩) ، (١٠)
من تجميعات فرع السينما بإدارة الشؤون المعنوية
التابعة لوزارة الدفاع.
- : شريط حياتى أنت ، دعاء الشرق لمحمد عبد الوهاب
: شريط وطنيات عبد الوهاب رقم (٢)
: الأرض الطيبة ، محمد عبد الوهاب .
- طاهر أبو فاشا : ديوان طاهر أبو فاشا (المجموعة الشعرية الكاملة) ،
مكتبة الملك فيصل الإسلامية سنة ١٩٩٢ .
- د. طه وادى : ديوان رفاة الطهطاوى ، الهيئة المصرية العامة
للكتاب سنة ١٩٩٣ .
- عامر محمد بحيرى : ديوان عامر بحيرى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب
سنة ١٩٨٢ .
- عبد الله شمس الدين : أصداء الحرية ، المكتب الدولى للترجمة والنشر
سنة ١٩٥٦ .
- : الله أكبر ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية
سنة ١٩٦٩ .
- على الجارم : ديوان على الجارم ، الدار المصرية اللبنانية للنشر
سنة ١٩٩٧ .
- على الجنيدى : ترانيم الليل ، دار المعارف سنة ١٩٦٤ .
- على الغاياتى : وطنيتى ، مطبعة منبر الشرق سنة ١٩٤٧ .
- فتحى سعيد : مصر لم تتم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب
سنة ١٩٦٨ .

فوزى العنتيـل : الأعمال الكاملة لفوزى العنتيل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٥ .

كمال عبد الحليم : ليس للعنوان أرض ، دار الفكر سنة ١٩٥٧ .

لورا الأسـيوطى : مرفأ الذكريات ، د. ن سنة ١٩٨٠ .

محمد الأسـمر : ديوان محمد الأسمر ، شركة فن الطباعة سنة ١٩٥١ .

محمد البرعى : الأعمال الشعرية الكاملة لمحمد البرعى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٤ .

محمد حسن العواد : ديوان العواد ، نهضة مصر سنة ١٩٧٨ .

محمد علم الدين : من وحى الثورة ، مطبعة الشبكشى ط ٢ ، سنة ١٩٧٥ .

محمد عبد المطلب : ديوان محمد عبد المطلب ، مطبعة الاعتماد ط ١ (د.ت) .

محمود أبو الوفا : أناشيد دينية ، مكتبة وهبة سنة ١٩٥٤ .

: أناشيد وطنية ، مطبعة مخيمر سنة ١٩٦٧ .

محمود حسن إسماعيل : الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر محمود حسن إسماعيل مج ٣ ، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع سنة ١٩٩٣ .

: تائهون ، د. ن ، ط ١ ، سنة ١٩٦٧ .

: الشعر فى المعركة ، د. ن ، سنة ١٩٦٧ .

محمود رمزى نظيم : عبير السوادى ، مطبعة حليم ، سنة ١٩٤٩ م

محمود صفوت الساعاتى : ديوان محمود صفوت الساعاتى ، مطبعة المعارف سنة ١٩١١ .

محمود عبد الحى : أصداف الشاطئ ، دار لوزان للطبع ، والنشر ،
الإسكندرية سنة ١٩٧٧ .

محمود غنيم : الأعمال الكاملة لمحمود غنيم ، دار الغد العربى
سنة ١٩٩٣ .

: فى ظلال الثورة ، دار المعارف ، سنة ١٩٦١ .

محمود محمد صادق : ديوان محمود صادق جـ ١ (وحي الفجر) المطبعة
التجارية ١٩٢٣ .

: ملحمة الحرب المقدسة فى تحرير فلسطين ، دار
المعارف سنة ١٩٤٨ .

: من أدب الثورات القومية وحرب التحرير ، دار
المعارف .

مروان كجـك : أناشيد إسلامية ، دار الأرقم الكويت سنة ١٩٨١ .

مصطفى صادق الرافعى : ديوان الرافعى جـ ١ ، المطبعة العمومية ، مصر
١٣٢١ هـ .

: النشيد الوطنى المصرى ، المكتبة الأهلية
سنة ١٩٢٠ .

مصطفى عبد الرحمن : أناشيد لها تاريخ ، دار الشعب سنة ١٩٧٤ .

هاشم الرفاعى : ديوان هاشم الرفاعى ، مكتبة المنار ١٩٨٥ .



ثانيا : المراجع العربية :

القرآن الكريم .

د . إبراهيم أنيس : موسيقا الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية
سنة ١٩٥٢ .

إبراهيم العريضة : الشعر والفنون الجميلة ، دار المعارف ،
سنة ١٩٥٢ .

ابن أعثم : الفتوح ج١ ، ج٣ ، ج٤ ، دار الندوة الجديدة ،
بيروت سنة ١٩٧٥ .

ابن منظور : لسان العرب ج٥ ، ج٦ ، دار المعارف
سنة ١٩٨١ .

أبو حامد الغزالي : إحياء علوم الدين ج٢ ، عالم الكتب ،
(د.ت) .

د.أحمد أحمد بدوي : أثر الثورة المصرية في الشعر المعاصر ، مطبعة
جامعة القاهرة سنة ١٩٥٩ .

: رفاة رافع الطهطاوي ، لجنة البيان العربي ط٢ ،
سنة ١٩٥٩ .

: شعر الثورة في الميزان ج١ ، مطبعة الرسالة
سنة ١٩٥٨ .

: شعر الثورة في الميزان ج٢ ، مطبعة الرسالة سنة
١٩٦٣ .

د.أحمد عبد الحى : شعر صلاح عبد الصبور الغنائى : الموقف والأداة ،
الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٨ .

أحمد عبد اللطيف الجدة ، : شعراء الدعوة الإسلامية في العصر الحديث ج١ ،
جسنى أدهم جرار مؤسسة الرسالة ، بيروت سنة ١٩٨١ .

د.أحمد علم الدين الجندى : اللهجات العربية في التراث (القسم الأول) : في النظمين
الصوتي والصرفي ، الدار العربية للكتاب ، سنة ١٩٨٣ م .

د.أحمد محمد الحوفى : الإسلام فى شعر شوقى ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية سنة ١٩٧٤ .

: القومية العربية فى الشعر الحديث ، دار نهضة مصر للنشر (د . ت) .

أحمد محمد عطية : أدب أكتوبر ، دار آتون سنة ١٩٨٠ .

د.أحمد هيكـل : موجز الأدب الحديث ، مكتبة الشباب سنة ١٩٩٩ .

د.أمين على السيد : فى علم القافية ، دار الثقافة العربية ، سنة ١٩٩٧ .

د.أنس داود : أدب الأطفال ، فى البدء كانت الأنشودة ، دار المعارف سنة ١٩٩٣ .

أنور الجنـدى : الشعر العربى المعاصر ، تطوره وأعلامه (١٨٧٥-١٩٤٠) الدار القومية للطباعة والنشر (د . ت) .

د.جابر قميحة : التراث الإنسانى فى شعر أمل دنقل ، هجر للطباعة والنشر والإعلان سنة ١٩٨٧ .

د.جميل سلطان : كتاب الشعر ، المكتبة العباسية ، دمشق سنة ١٩٧٠ .

د.حسن طـبـل : دراسات فى علمى المعانى والبديع ، مكتبة الزهراء سنة ١٩٩٥ .

حسن النجار : الشعر فى المعركة ، دار المعارف ، ط ٢ ، سنة ١٩٧٨ .

د.حسنى عبد الجليل يوسف : موسيقى الشعر العربى ج ٢ : ظواهر التجديد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٩ .

خالد محمد الزواوى : الصورة الفنية عند النابغة الذبياني ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونغمان سنة ١٩٩٢ .

- الخنساء : ديوان الخنساء ، المكتبة الثقافية ، بيروت (د . ت) .
- د.درويش الجندى : القومية العربية فى الأدب الحديث ، نهضة مصر
سنة ١٩٦٢ .
- رضا محسن محمود : المواليا ، الأمل للطباعة والنشر ، سنة ١٩٩٩ .
- سلامة موسى : الأدب والشعب ، سلامة موسى للنشر والتوزيع ،
سنة ١٩٦٦ .
- د.سمير محمد زكى أبو غزالة : الشعر العربى القومى فى مصر والشام بين الحربين
العالميتين الاولى والثانية ، المؤسسة المصرية العامة
للتأليف والإنباء والنشر سنة ١٩٦٦ .
- د.السيد إبراهيم محمد الرد : معالم التجديد فى مضمون الشعر العباسى ، وشكله ،
مطبعة السعادة سنة ١٩٨٥ .
- د.سيد البحر راوى : موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو ، دار المعارف ،
ط١ سنة ١٩٨٦ .
- سيد قطب : النقد الأدبى أصوله ومناهجه ، دار الشرق ط٧ سنة
١٩٩٣ .
- د.شفيع السيد ، : الشعر العربى الحديث تطور أشكاله وموضوعاته
د. سعد مصلوح : بتأثير الأدب العربى ، (س . موريه) ، دار الفكر
العربى سنة ١٩٨٦ .
- د.شوقي ضيف : تحريفات العامية للفصحى فى القواعد والبنىات
والحروف والحركات ، دار المعارف
سنة ١٩٩٤ م .
- : الشعر الغنائى فى الأمصار الإسلامية ج١ (فى
المدينة) ، دار الفكر العربى ، الطبعة الأولى ،
(د . ت) .
- صالح المهدى : الشعر والفنون ، دار الحرية ، بغداد ،
سنة ١٩٧٤ .

صلاح الدين الصفدى : جنان الجناس فى علم البديع ، مطبعة الجوائب ،
قسنطينة ١٢٩٩ هـ .

د. طه حسين : المجموعة الكاملة لطله حسين ، جـ ٣ (حديث
الأربعاء) ، المجلد الحادى عشر (علم الأدب) ،
دار الكاتب اللبنانى سنة ١٩٧٤ .

عباس محمود العقاد ، المازنى : الديوان فى الأدب والنقد ، دار الشعب
سنة ١٩٩٦ .

عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ، مكتبة
النهضة المصرية سنة ١٩٣٧ .

: يوميات العقاد جـ ٣ ، دار الشعب سنة ١٩٩٦ .

عبد الحى دياب : فصول فى النقد الأدبى الحديث ، الدار القومية
للطباعة والنشر سنة ١٩٩٦ .

عبد الرحمن الرافعى : عصر إسماعيل جـ ١ ، دار المعارف سنة ١٩٨٧ .

عبد السلام هارون : تهذيب سيرة ابن هشام ، جـ ١ ، دار سعد ، مصر ،
سنة ١٩٥٥ .

د. عبد العاطى كيوان : هزيمة ٦٧ فى الشعر العربى فى مصر ، مكتبة
النهضة المصرية سنة ١٩٩٩ .

د. عبد العزيز أبو سريع ياسين : الأساليب الإنشائية فى البلاغة العربية ، مطبعة
السعادة ط١ سنة ١٩٨٩ .

د. عبد العزيز برهام : مجموعة المحاضرات للعام الجامعى
سنة ٦٥ ، ١٩٦٦ ، مطبعة جامعة الإسكندرية سنة
١٩٦٦ .

عبد العليم السيد فودة : أساليب الاستفهام فى القرآن ، المجلس الأعلى
لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، مؤسسة
دار الشعب سنة ١٩٧٩ .

عبد العليم القباني : أشعار قومية ، الدار القومية للطباعة والنشر
سنة ١٩٦٦ .

د.عبد الفتاح عثمان : فى علم المعانى ، دار الهانى للطباعة ، سنة ١٩٩١ م.

د.عبد اللطيف عبد الحليم : شعراء ما بعد الديوان ج ٢ ، دار الهانى للطباعة ،
سنة ١٩٨٩ .

د. عبد المحسن طه بدر : التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث ، الهيئة
المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩١ .

د.العربى حسن درويش : زكى مبارك شاعراً ، الهيئة المصرية العامة للكتاب
سنة ١٩٨٦ .

د.عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر : قضاياها ، وظواهره
الفنية والمعنوية ، دار الكاتب العربى
سنة ١٩٦٧ .

: الشعر المعاصر فى اليمن ، دار العودة ، بيروت ،
سنة ١٩٨٦ .

د.عز الدين الأمين : نظرية الفن المتجدد وتطبيقها على الشعر ، مطبعة
الاستقلال الكبرى سنة ١٩٦٤ .

على الجمبلاطى : بطولات إسلامية فى الشعر المعاصر ، المجلس
الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة سنة ١٩٦٨ .

: الوحدة العربية فى الشعر المعاصر ، الدار القومية
للطباعة والنشر سنة ١٩٦٧ .

على الجنيدى : فن التشبية ج ١ ، مكتبة نهضة مصر ط ١
سنة ١٩٥٢ .

د.على عشرين زائد : استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى
المعاصر ، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع
والإعلان ، طرابلس سنة ١٩٨٧ .

: عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة الشباب ط ٤
سنة ١٩٩٥ .

عمر الدسوقي : فى الأدب الحديث جـ ١ ، دار الفكر العربى
سنة ١٩٦٦ .

: فى الأدب الحديث جـ ٢ ، مطبعة الرسالة ط٢
سنة ١٩٦٦ .

غسان كنفانى : الأدب الفلسطينى المقاوم تحت الاحتلال
(١٩٤٨-١٩٦٨) مؤسسة الدراسات الفلسطينية
سنة ١٩٦٨ .

فؤاد محمد محمود : معنى الوطنية ، عالم الكتب سنة ١٩٦٩ م .

فتحى الإبيارى : الأم فى الأدب ، الدار القومية للطباعة والنشر سنة
١٩٦٦ .

قسم الشؤون العامة : مهرجان الشعر فى عيد الوحدة الأول ، مطبعة القنال
بيورسعيد سنة ١٩٥٩ .

: موكب الشعر فى عيد الأم ، مطبعة العدنى سنة
١٩٥٩ .

لجنة من أدباء الأقطار العربية : الفخر والحماسة ، دار المعارف ، ط٢ ،
سنة ١٩٦٨ .

د. ماهر حسن فهمى : حركة البعث فى الشعر العربى الحديث ، مكتبة
النهضة المصرية سنة ١٩٦٢ .

مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط جـ ٢ ، الدار الهندسية للنشر
سنة ١٩٨٥ .

د. محمد إبراهيم عبدالعزيز شادى : نظرات فى أسلوب الإنشاء ، المتركى ، طنطا
سنة ١٩٩١ .

د. محمد أبو موسى : خصائص التراكيب : دراسة تحليلية لمسائل علم
المعانى ، مكتبة وهبة سنة ١٩٨٢ .

د. محمد حسن عبد الله : الصورة والبناء الشعري ، دار المعارف
سنة ١٩٨١ .

مصطفى زبيد : أدب مصر الحديث ، دار الفكر الحديث والنشر ط ١
سنة ١٩٤٩ .

مصطفى عوض الكريم : الموشحة ، دار المعارف سنة ١٩٦٥ .

د. نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، منشورات دار الآداب ،
بيروت سنة ١٩٦٢ .

د. نايف محمود معروف : ديوان الخوارج ، دار المسيرة ، بيروت ١٩٨٣ .

د. هويدى شعبان هويدى : فى العربية ولهجاتها ، دار الثقافة العربية سنة
١٩٩٤ .

وليد عرفات : ديوان حسان بن ثابت ج ١ ، لندن سنة ١٩٧١ م .

ديوسف عز الدين العراقى : التجديد فى الشعر الحديث ، بواعثه النفسية وجذوره
الفكرية ، من إصدارات النادي الأدبى الثقافى بجدة
سنة ١٩٨٦ .



ثالثا : المراجع الأجنبية :

Archibald Macleish : poetry and Experience ,The riverside press
cambridge , 1961 ,.

Elizabeth swell : structure of poetry , broodway hous 68- 74
carter lane , london .



الدوريات

د. أحمد أحمد سيد أحمد : رفاعة رافع الطهطاوى فى السودان ، مجلة كلية الآداب جامعة الرياض ، المجلد السادس سنة ١٩٧٩ .

د. أحمد عبد المنعم العسيلي : الموشحات وتطورها بين الأصالة والتجديد ، مجلة كلية اللغة العربية بأسيوط ، جامعة الأزهر العدد ١٦ سنة ١٩٩٧ .

إسماعيل الأنصارى : نشيد الفرح بمقدم النبي صلى الله عليه وسلم ، مجلة البحوث الإسلامية ، الرياض ، المجلد الأول ، العدد الثالث.

د. بدوى طبانة : وضوح المعنى الأدبى ، حوليات دار العلوم للعام الجامعى سنة ٦٨ ، ١٩٦٩ .

د. تمام حسـان : أمن اللبس ووسائل للوصول إليه فى اللغة العربية ، حوليات دار العلوم للعام الجامعى سنة ٦٨ ، ١٩٦٩ .

د. جابر عبدالرحمن سالم يحيى : التيار الوطنى فى شعر أحمد زكى أبو شادى ، مجلة لغة عربية أزهـر العدد ٤ سنة ١٩٨٩ .

د. سعد عبد العظيم : التكرار المنظم بين القرآن الكريم ، والشعر العربى ، صحيفة دار العلوم العدد ١٣ يونيو سنة ١٩٩٩ .

عباس محمود العقاد : الحرب والشعر ، مجلة الرسالة العدد ٣٨١ ، ٢١ أكتوبر سنة ١٩٤٠ .

مجلة الرسالة : العدد ١٥٠ ، ١٦٧ ، سنة ١٩٣٦ .

مجلة الهلال : نوفمبر سنة ١٩٣٦ .

: يناير سنة ١٩٣٨ .

: نوفمبر سنة ١٩٥٢ .

الرسائل الجامعية :

أحمد عبد الحى محمد يوسف : شعر صالح مجدى : دراسة فنية ، ماجستير ، آداب
القاهرة سنة ١٩٨٢ .

إخلاص فخرى عمارة : شعر شفيق معلوف دراسة فنية ، دكتوراه ، دار
العلوم سنة ١٩٨٢ .

حسن محمود نصر السيد : شعر على الجارم : دراسة تركيبية دلالية ، ماجستير
دار العلوم سنة ٢٠٠١ م .

عبد الجواد محمد عبد الحميد : محمود أبو الوفا حياته وشعره ، ماجستير ، لغة
عربية أزهر سنة ١٩٨١ م .

عبد الحفيظ مصطفى عبد الهادى : شعر صالح جودت دراسة فنية ، ماجستير ، دار
العلوم سنة ١٩٩٤ .

غانم محمد على غانم : محمود محمد صادق حياته وشعره ، ماجستير ، لغة
عربية أزهر سنة ١٩٩٠ .

محمد عرفة حامد المغرب : شعر الحماسة ودورة فى الحروب الصليبية ،
ماجستير لغة عربية أزهر سنة ١٩٨٠ .

مصطفى يس السيد السعدنى : التصوير الفنى فى شعر محمود حسن إسماعيل ،
ماجستير دار العلوم سنة ١٩٨٠ .





المحنوى



صبيح

المحتوى

رقم الصفحة

مقدمة:	(أ- ح)
التمهيد:	(أ- ٨)
[مفهوم النشيد والتميز النوعى له من الأنماط الشعرية الأخرى]	
* التميز البتائسى	١
* التميز الدالسى	٣
* التميز الإيقاعى	٦
* التميز النفسى	٧
الفصل الأول : (نشأة النشيد وتطوره)	(٩ - ٦١)
* نشأة النشيد فى العصر الحديث	٩
* النشيد بين الجدة والقدم	١٩
* النشيد من الثورة العربية إلى الثورة القومية	٣١
* النشيد من الثورة القومية إلى النكسة	٣٦
* أناشيد حرب العدوان الثلاثى	٤٩
* أسباب التطور الفنى للنشيد فى هذه الفترات	٥١
* أناشيد النكسة وحرب التحرير	٥٣
الفصل الثانى : (أنواع النشيد)	
* الأناشيد بين الذاتية والغيرية:	٦٢
١ - الأناشيد الوطنية والقومية :	٦٤
أولا : القضايا الموضوعية فى النشيد الوطنى :	(٦٧ - ٨٩)
أ- عرض ثروات مصر الطبيعية	٦٧
ب- إكرام النزيل ونصرة المحتفى	٦٩
ج- سبق مصر الحضارى	٧٠
د- الفخر بالماضين وإعادة مجدهم الغابر	٧٢
هـ- أن تكون مصر للمصريين	٧٤
و- التوحيد بين عنصرى الأمة	٧٥

ز- حق الأحفاد فى وراثة مصر حرة ، وحفاظهم عليها.....	٧٦
ح- الفداء والتضحية.....	٧٧
ثانيا : القضايا الموضوعية فى النشيد القومى :..... (٨٣ - ١٠٣)	
أ- أناشيد القضية الفلسطينية.....	٨٣
ب- أناشيد الدعوة إلى الوحدة العربية.....	٨٦
ج- قدسية الأرض العربية وسبقها الحضارى.....	٩٤
د- الدعوة إلى الفداء والتضحية.....	٩٦
*الأناشيد الوطنية والمناسبة لكل زمان.....	٩٧
٢- الأناشيد العسكرية :.....	١٠٤
٣- الأناشيد الدينية :.....	١١٤
أ- الدعوة إلى الجهاد والفداء.....	١١٦
ب- استرجاع الأمجاد الإسلامية.....	١١٨
ج- الاتجاه إلى الله بالدعاء.....	١٢٠
د- التغنى بجمال الطبيعة.....	١٢٢
هـ- أناشيد العبادات العملية.....	١٢٤
و- أناشيد السيرة النبوية.....	١٢٨
٤- الأناشيد الاجتماعية :..... (١٣١ - ١٤٣)	
أ- أناشيد الربيع.....	١٣٢
ب- أناشيد عيد الأم.....	١٣٣
ج- أناشيد الدعاية الصحية والتربية الرياضية.....	١٣٥
د- أناشيد عيدى العلم والمعلمين.....	١٣٦
هـ- أناشيد عيد العمال.....	١٣٩
و- أناشيد الشخصيات.....	١٤١
الفصل الثالث : (التكوينات التعبيرية والتصويرية)..... (١٤٤ - ٢٤٩)	
أ- ألفاظ القوة والإصرار والغضب.....	١٤٥
ب- ألفاظ الرجاء والأمل.....	١٤٩
ج- ألفاظ الانكسار والحزن.....	١٥٠
د- ألفاظ البشر والفروح.....	١٥٢

١٥٥	*طبيعة اللغة بين السهولة والتعقيد في النشيد.....
١٦٠	*الألفاظ والتراكيب النثرية في النشيد.....
١٦٣	*القوالب المستهلكة في النشيد.....
١٦٧	*الروافد التراثية في النشيد
١٦٨	أ- الأمثال والأقوال المأثورة.....
١٧٠	ب- التضمين الشعري في النشيد.....
١٧٣	ج- القرآن الكريم :.....
١٧٣	١- التضمين على مستوى الإشارة.....
١٧٥	٢- التضمين الحرفي لآيات القرآن.....
١٧٧	د- الشخصيات التراثية.....
١٨٣	*ظواهر صرفية ولغوية في النشيد :.....
١٨٣	أ- التسهيل.....
١٨٧	ب- القصص.....
١٩٢	- تعليق على ظاهرتي التسهيل والقصص
١٩٣	ج- التسكين.....
١٩٨	*التكرار :.....
١٩٩	١- المعاني البلاغية للتكرار.....
٢١٢	٢- تكرار المقاطع.....
٢١٦	*شراكة الأداء في النشيد وتعددية الصوت فيه.....
٢٣٠	*الصورة الشعرية :.....
٢٣٢	أ- طبيعة التشبيه والاستعارة في النشيد
٢٤٢	ب- نمطية الصورة واجترارها في النشيد.....
٢٤٧	ج- مبالغات الصورة في النشيد.....
	الفصل الرابع : (موسيقى النشيد)
(٢٩٣-٢٥١)	أولا : الموسيقى الخارجية
٢٥١	أ- الوزن الشعري
٢٧٥	ب- القافية
٢٨٧	*عيوب الوزن والقافية
٢٨٧	أ - التدوير

٢٩١	ب - التضمين
(٣٢١-٢٩٤)	آخرًا : الموسيقى الداخلية
٢٩٤	١- التصريح والقوافى الداخلية
٢٩٧	٢- الجنس بنوعيه
(٣٠٤-٢٩٧)	* الجنس الناقص
٢٩٧	أ- الجنس المغاير
٢٩٨	ب- الجنس الخطي
٢٩٩	ج- الجنس المضارع
٣٠٠	د- الجنس المزدوج
٣٠١	هـ- جنس الاشتقاق
٣٠١	و- الجنس المشوش
٣٠٤	* الجنس التام
٣٠٧	٣- حسن التقسيم
٣١١	الخاتمة
٣١٢	فهرس المصادر والمراجع
٣٢٧	فهرس الموضوعات



تم النسخ بمكتب
١٤١٤ هـ
١٠١٨٣٦٥٧٦ - ١٩٨٣٨٥٦

CAIRO UNIVERSITY
FACULTY OF DAREL AULUM
ARABIC LEATREATURE DEPARTMENT

THE ODE IN THE MODERN EGYPTIAN POETRY

OBJECTIVE AND ART STUDY

PRESENTED BY: EMAN GAMAL EL
DEEN ABD EL SAMEAA

SUPERVISOR: PROF. DR. MOHAMED
FATUH AHMED

SUMMARY OF THE THEME

The aim of the theme is to study the (ODE) with each different kinds in the Modern Egyptian Poetry & which parallel the appearance of the Modern Renaissance and Starting of the twenty century .

Refaha atthtawi is the beginner of this model of poetry.

CONTENTS

** Prologue **

Which proffers the meaning of the (ODE) and occur the difference between the (ODE) and some model of the poetry such as [POEM , MUWASHSHAH , QUINTET , COUPLET].

** CHAPTER ONE **

(ORIGIN OF THE ODE)

This chapter proffer the origin of the ode ,its continuation through Historical and Political events and some olden models of this form of poetry .

** CHAPTER TWO **

(KINDS OF ODE)

This chapter include the study of kinds of ode with description of the bominant idea in each form .

** CHAPTER THREE **

(PHHRASEOLOGY AND ALLEGORIC FORMATIONS IN THE ODE).

This chapter proffer to the nature of the ode language and to some language phenomenon .

** CHAPTER FOUR **

(MUSIC OF THE ODE)

This chapter proffer to music of the ode through statistical and inquisitorial study for exploited weights in forming of the ode form , with inner music through pronounciative musical elements And the epilogue proffer to the important results of the study.

